

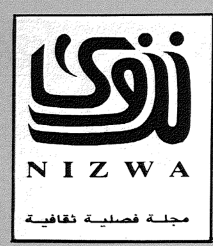
■ صيد الوعل في الفن الصخري في عُمان ■ مدخل الى مشاغل العلماء العمانيين ■ انجاز عالمي للفوتوغرافيا العُمانية ■ محمد ديب وامتحان الصحراء ■ التمثيل المرئي للاسكندرية بين قرنين ■ سيوران: ما أقذرك مهنة أيتها الكتابة ■ الجواهري حامل لواء البلاغة ■ عبدالرحمن منيف وأرض السواد ■ نماذج من الشعر البنجابي ■ الرسم العربي الآن... واقرأ: عبداللطيف عقل - ابراهيم أصلان - ممدوح عدوان - كافكا - ريلكة - جورج أمادو - عبدالله ابراهيم - حمدة خميس - سعيد يقطين - عبده وازن - بهاء طاهر - صباح زوين - حياة الرايس - أحلام مستغانمي - باسل الكلاوي - مرام المصري ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد السابع والعشرون / يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ



▲ لوحـــة للفنان : حنوش عراقي يقيم في اسبانيا.

▶ الغلاف الأول : نحت على الخشب «الأمومة» للفنان أيوب ملنج، سلطنة عمان.





رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد السابع والعشرون

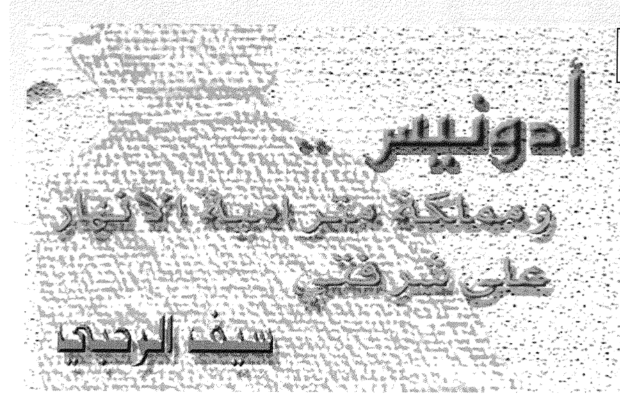
يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - الملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .





٭ أدونيس: خارطة المتناقضات وسراب المعنى

أدونيس، هذا الاسم الذي يأخذنا دائما - من غير كلل، ومنذ طفولتنا البعيدة - الى آفاق فسيحة لا محدودة وقصية، الى أعماق السؤال الجمالي في الأدب والحياة.

الشخصية الأكثر جدلا وسجالا في جيله الذي أسس عبر أراض منكفئة على إرثها السلفي، لحداثة المخيّلة والابداع والثقافة. والأكثر عطاء وتشعبا في هذا الفضاء العميق، من فكر وإبداع واستقصاء لتخوم التراث في محليته وكونيته الشاسعة.

منذ بدايات ذلك الطفل المتحدّر من الأقاصي الجبلية للساحل السوري وحتى اللحظة الراهنة، هناك ما يناهز ستة عقود من الزمن. أرخبيل هائل من المجازر والتحولات وعدم اتساق المعنى وتشظيه. ابتكر فيها أدونيس طريقة حياته وموته، أصدقاءه وأعداءه، وحرث الأبجدية وطوعها لمعطيات الرؤى الجديدة. تلك الأبجدية التي أرادها أن تعبر عن حداثة مجتمع شاملة، لكن الوقائع والتاريخ كانت بمكان آخر.

خلال ذلك كله لم يكن أدونيس إلا الشاهد الحقيقي على هذه الحقبة المضطربة من تاريخ العرب والعالم. لم يكن فيها إلا الفرد الباحث عن دفئه وحريته خارج استقطابات القطيع ودوائره المغلقة. كانت روحه المتوثبة من مدينة الى أخرى تؤلف كتاب المدن والحضارات، وتقرأ في خطوتها المرتبكة مصائر البشر على هذه الأرض الرهيبة مثل توثبها في كشوف المعرفة وحقول الإبداع المختلفة.

كان شاعر الرؤيا

وشاعر المعيش.

٭ كلمة أدونيس نشرت في الكتاب الاحتفائي به لمعهد العالم العربي في باريس.

قلما نجد منذ عهود، شاعرا استطاع أن يدمج كل تلك الوشائج والعناصر، ذلك المركّب الصعب، بين الفردي والجماعي، بين الظاهر والباطن. المرئي وما وراءه. التاريخي والمعيش، في وحدة القصيدة وفضائها المفتوح على اللااكتمال باستمرار.

لم تزده الانهيارات العربية والتقهقر الحضاري المريع لبني جلدته، إلا مضيا وتيها أكثر في صحراء المعرفة والشعر وغَرْز مبضع التحليل في هذا الجسد المثخَن بغيبوبته، التي هي ليست غيبوبة النشوة يقينا وإنما العذاب والمنفى خارج التاريخ.

لم تزده إلا انفصالا عن الفكر السائد والشعار السائد مهما كان بريقه وشعبيته، التي لا تؤشر في نظر الشاعر - الرائي، إلا لأفق أكثر جهامة وانحطاطا وقمعا. إن ما يموج به السطح العربي غير ما يعتمل في دواخله.

في أوج صعود الحركات القومية واليسار العربي، لم يقف بجانبها، إلا ناقدا وندا، مكتشفا ما تمور به أعماق الأرض العربية وتجليها السياسي المتفائل، ما هو عكس ذلك من سياقات تدميرية شاملة. ليست الحروب الأهلية، إلا ثمرة طبيعية في مسارها هذا.. راهنا حين تغيرت أحوال السياسة والاجتماع وصعدت الحركات الاسلاموية المغالية، لم يكن أدونيس إلا واحدا من أهدافها العدائية.

أدونيس الأستاذ والشاعر الأكثر خطورة في إشغاله «الناس» (ما اجتمع اثنان من المثقفين إلا وأدونيس ثالثهما) هذه العبارة التي كانت تتردد في المنتديات والتجمعات الأدبية تدل على الاشكالية الخلافية والفروق التي قذف بها أدونيس في وجه الجمع المطمئن. فهو بجانب إنجازه الفكري والشعري، من مؤسسي أهم المنابر التي لعبت دورا مفصليا في تاريخ الثقافة العربية الحديثة بجانب الراحل الكبير يوسف الخال وآخرين، وممن لهم حضورهم المميز دائما في مختلف الفعاليات الأكاديمية والأدبية عربيا وعالميا. وكأنما الفردية الخلاّقة لديه لا تتحقق بالعزلة وحدها وإنما في ضوء الجماعة وصعودها وانكسارها.

هل أدونيس بهذا المعنى ورث شيئا من دور المصلح الاجتماعي والمثقف الموسوعي منذ ما أطلق عليه «بعصر النهضة» أو غيره؟

أستطيع الزعم مثل غيري أن أدونيس ورث وتأثر وأفاد مثلما أثر، من تيارات ووجهات وأمزجة مختلفة ومتناقضة أقصى حالات التناقض، تاريخا ومعاصرة، لكنه استطاع دمج هذه السياقات جميعها في السياق الأدونيسي.

إن الكتابة إعادة قراءة «للآخر» والعالم. لقد تشرد بين مناهج ومرجعيات، حتى ظل داخلها وخارجها في الوقت نفسه، حافرا عبر قنواته الهاضمة، طبيعته الإبداعية والفكرية، نهره الخاص، ذلك النهر الذي ما فتىء يتجدد بطفولة وعمق نادرين.

أدونيس خارطة المتناقضات والمعنى في سرابه وهروبه الدائم في قلب المتاهة.

تحية لأدونيس الأستاذ والصديق.

وتحية لمعهد العالم العربي على هذا التقليد الحضاري في الاحتفاء والتكريم للابداع برموزه المضيئة. وهذا واحد من أدوار وجوده الأساسية في قلب أوروبا، إذا ترفّع على التصدعات القُطرية والمصلحية التي بدأت تطفح على السطح مهددة وجوده بالكامل، واستلهم جوهر المشروع الثقافي والحضاري الذي انبنى من أجله.

رواد

بداهة أن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن بدايات الممارسة الشعرية والثقافية الحديثة عربيا والتي وُسِمَت بعناوين كالتأسيس والريادة اختَزلَت تلك المرحلة برموزها وأسمائها وتجلياتها المختلفة. هذه

المسافة المفعمة بالتحولات والمجازر والانعطافات واقعا وتعبيرا، وضعت تلك المرحلة بنصوصها وانجازاتها على محك المساءلة والنقد والتقييم، أي في إطار اختبار الزمن ومكره وتشظيته للنص والكائن.

«الريادة» و «الرّواد» كلمات فضفاضة وعامة وليست ذات دلالة عميقة إذا لم تدخل في إطار التقييم النقدي والتمايز. فليست هناك ريادة بالمطلق وليس كل من كتب في مرحلة بعينها كان رائدا بحق، بمعنى الممارسة الشعريّة والثقافية التي ترتفع الى مستوى الإنجاز الابداعي المقروء في زمان ومكان مختلفين بمعنى أن الزمن لا يفترسها بمثل هذه السرعة ويحولها الى ما يشبه الفلكلور بفضح هشاشتها ومحدوديتها.

هذا التمايز هو الذي يقود الى ذلك الفرز النقدي القاسي بكشف بعض تلك الأسماء الرائدة في كونها لا تتجاوز الظواهر الاعلامية والأيديولوجية التي فرضت قسْراً ضمن معطيات تلك المرحلة الآفلة وهناك من الأسماء التي أسست ورادت بشكل فعلي ومازالت تواصل وتتواصل إبداعاً، فهي ليست رهينة شروط مرحلة بعينها. إنما الروح المتجددة في الأبناء والأحفاد، في السلالة الإبداعية اللاحقة.

هذه السلالة التي تواصلت مع إنجازات المرحلة السابقة بمعان مختلفة. فلم يعد الزمن العربي السابق بمعطياته وشروطه، ثمة انكسار عميق في البنيات وطرق التفكير والتخييل. الالتباس يستبد بكل شيء والشاعر نهب أسئلة حادة حول المصير والوجود والحياة أكثر من ذي قبل، الحياة العربية التي أضحت بؤرة انهيارات لا سقف لها ولا قرار. كل هذا التشظي عن مراكز التعبير والرؤية السابقين دفع بالشعرية العربية الى اختبار ذاتها ولغتها من جديد، دفعها الى طرْق سُبل خطرة. نوع من مغامرة في التعبير والمكان. وهنا أتكلم عن الجانب المشرق في الشعرية الجديدة المفارقة لأن السيىء كثير كما هو حال المراحل السابقة.. هناك سياقات مختلفة، لكنها ليست سياقات قطيعة وبتر نهائيين كما يروّج البعض. مثل هذا الكلام غير المسؤول ليس تجاه مرحلة الريادة التي نحن بصددها الآن وإنما مع كل إنجازات الإبداع البشري.. لا أحد يولد من هكذا «قطيعة» إلا في وهم صغير وليس في وقائع ابداع ونصوص متجسّدة.

كل تاريخ الابداع يشير قطعا الى نقيض ذلك. النص إعادة قراءة الآخر كما هو، قراءة صميميّة للحياة وعناصرها بأفرادها وجماعاتها.

شعارات القطيعة هذه والانفجار المطلق من فراغ وبياض تشبه شعارات الآيديولوجيا في قطعيتها واستيهاماتها. سيبقي الكثير من شعر تلك المرحلة مع غض النظر عن الظرف الذي كتبت فيه، ومن تنظيراتها ورؤاها فقد كانت الطليعة الصدامية الأولى مع أرض المحافظة والجمود. وسيتهافت الكثير - كما أشرت - لتبقى مياه الابداع تجدّد نفسها في هذا المَسيل الليلي الطويل.

مراكز وأطراف

من حق أي مثقف ينتمي الى بلد ما في خضم هذا المحيط العربي أن يتلمس خصائص بلده بتجلياتها المختلفة جغرافيا وروحيا وتاريخيا، وأن يحاول في العمق طرح تمايزه واختلافه في إطار محيطه وانسانيته، وهو واجب المثقف والكاتب وضرورة وجود وبحث، وليس التماثل المزعوم إلا ضربا من الأوهام والسذاجات التي قادت الجماعات والأفراد الى الكارثة التي نعيش سطوعها العبثي الكبير.

وهو ما نحاوله - أي الاختلاف - ويطبع وجودنا وكتابتنا في المستويات المختلفة، لكن وهم التماثل والتماهي الوحدويين لا يقود في رأيي إلا الى خلق أوهام جديدة حول إنزياح المراكز التقليدية للثقافة العربية وإحلال مراكز أخرى «الخليجية» في هذا الطرح محل تلك الغاربة والمتلاشية الى غير رجعة حسب هذا الوهم الجديد.

ربما تلك البلدان التي عشنا ودرسنا فيها زمنا ليس بالقصير تراجعت عن تلك الهيمنة وأوهام المركزية المطلقة التي تغنت بها زمنا، لكن هذا لا يعني انطفاءها لصالح أخرى بالمطلق فهي مازالت في سباق الإنتاج والإبداع بمستويات مختلفة ومازالت مؤثرة الى حد كبير.

إن المسألة ليست صراع إحلالات وإبدالات. إن تاريخ العلاقة بين أطراف وروافد الثقافة العربية وتاريخ الأفكار وترحلها وتأثيرها المتبادل أكثر تعقيدا من هذا التبسيط الذي لا يقود إلا الى مجموعة أوهام أخرى مثل أوهام التمركز والتفوق التي سبقتها.

لقد نمت حركة ثقافية وشعرية في بلدان كانت مُهمَلة قبل عشرين أو ثلاثين عاما مثل بلدان المغرب العربي أو بلدان الخليج والجزيرة العربية تحت ذلك الثقل المركزي المتوهم لبلدان المشرق المعروفة. وبلدان المغرب أكثر اتساعا في هذا السياق من بلدان الخليج، وهذا النمو والتقدم الثقافيان في هذه البلدان أستطيع فهمه كروافد مهمة في إطار إثراء الثقافة العربية الشامل، وليس صراع إقصاء وبحث عن هيمنة ووراثة.

وهكذا أفهم الاختلاف والخصائص بين تخوم الوطن العربي و«أطرافه» و«مراكزه» بواديه و«حواضره» وانشطاراته وفرقائه في هذا السياق ويتبين أيضا انبثاق وتأسيس المنابر الثقافية في بلدان الخليج كالمجلات التي أشار إليها السؤال والمنابر والمنتديات والجوائز الأخرى وهي حصيلة ليست كبيرة وحاسمة على كل حال مقارنة بالإمكانيات المادية التي تميز هذه البلدان ولا يحق لأصحابها كل هذه المفاخرة عن تأسيس «مراكز» بديلة.

العولمة والثورة المعلوماتية والرقمية ودراسة الكثير من أبناء الخليج في الغرب وانفتاحهم على ثقافات وعصور مختلفة من غير وساطة «المراكز» التقليلدية التي كانت سائدة. كل ذلك أعطى زخما إبداعيا وقوى هذا الرافد الثقافي والمعرفي وجعل مساهمته في الثقافة العربية والإنسانية أكثر فعالية وعمقا من غير تلك الاستيهامات التي راودت عقول وخيالات مثقفين من بلدان المغرب ولبنان والآن الخليج، في الانفصال عن المحيط العربي كي تحرز رهان التقدم، فنحن جميعا - أردنا أم لم نرد - محشورون تحت سقف كارثة واحدة ومصير واحد، رغم مظاهر الفروق التي لا تعدو أن تكون فروقا (برانية).

ليس للابداع الفردي المميز مراكز وأطراف، فمكانه المخيلة البشرية الشاسعة سواء بين جبال عُمان أو جبال الأطلس أو في القاهرة وبغداد وبيروت و....الخ.

مُغتَربات

تغيم حالة الوطن - المغتَرب أو المنفى في الثقافة العربية الماثلة وتلتبس في أوجه شتى لا تتضح في مرآتها فروق أساسية تذكر.

الثقافة المنتجة هناك «المغتربة» لا تقول هذه الفروق ولا تشي بها، رغم الاختلاف الجذري في المناخ السياسي الاجتماعي، الديمقراطي. وإن وشت ببعض الفروق فلا تتجاوز التفاصيل والاستثناءات. أي لا تمس العمق الثقافي والتعبيري ببنياته المتشعّبة. متن الثقافة العربية في هذا المنحى واحد موحّد فهو محشور في زوايا مغترباته ومنافيه بين الهنا والهناك.

متن يظل على هامش مؤسسة المجتمعات العربية، غير مقلق كثيرا وغير خطير.

لا تتضح فروق أساسية خاصة في الفترة الأخيرة حيث فرض التقدم التكنولوجي على الرقابات العربية بعض التنازلات في نواحي التعبير ومساحته بتجليات مختلفة.. منذ زمن بعيد كانت مؤسسات الثقافة العربية «المغتربة» ليست إلا امتدادا للداخل العربي وكذلك

أنماط السلوك والتفكير إلا نادرا، كأنما قدر الثقافة العربية هو هذه الوحدة المأساوية التي لا تقول الاختلاف مهما شطّت بها المسافة والفروق! شعريا وفنيا يفرض المناخ الجغرافي الطبيعي بعض التبدل البديهي ربما في قاموس الشاعر ومفرداته.

الشاعر الذي يسكن مغترب الطقس البارد يكون تعبيره عن منفاه واغترابه عبر «لغة» مشتقة في الكثير منها من معطيات هذا الطقس ومفردات المكان. والعكس صحيح بالنسبة لقاطني التخوم الحارة والشديدة الحرارة.. كم أحن في أن أكون بينكم في هذه اللحظة يا ساكني مغترب المناخات الباردة والربيعية التي تتفتح الأزهار فيها على كل منعطف وطريق.

أما هنا فالشموس متفتحة حد الانفجار في اليقظة والنوم.

وسيصلني حنينكم حين تدلهم سماء الشتاء العاصفة عندكم الى شموس ستكون عذبة على صفحة مياه دافئة.

مملكة مترامية الأنهار على شرفتي

الى أبي محمد محمود بن زاهر

أستيقظ هذا الصباح، لاكتشف على شرفة منزلي المطلة على أشجار باسقة، أخذت تذبل من فرط القائلة وتسقط أوراقها. لكن مازالت، للناظر من وراء الزجاج المفعم بلطافة الهواء للمكيفات التي تنتحب ليل نهار، تتراءى كغاية ندية. يمكنك تخيلها على مقربة من قصر العجائب البهيج في زنجبار، أو بجزيرة على خط بحر العندمان النائي.

استيقظ لأكتشف خليّة نحل كهدية جادت بها سماء الصيف ملتصقة بزجاج الشرفة تشبه الرحى في حجمها لكنها مستطيلة قليلا. اجتاحني الذهول، كيف كبرت إلى هذا الحد ولم ألاحظ. لكأني غارق في غياب وزوغان، حتى لو ذئبة تناسلت على الشرفة في المرة القادمة فلن أعرف الا بعد فوات الأوان!

عمى مؤقت ربما أو الطقس ...

الجواميس البرية تلتهم الملح في أفريقيا. اسماك القرش توغل في الأعماق. الأصدقاء يضحكون من وراء الأجداث، والحروب تواصل مسيرتها بنَهَم اكبر ،وثمة رجل وحيد يرقب النحل يبني مملكته المترامية الأنهار والمتاهات على شرفة في الطابق الثالث من العمارة، في الحي الذي يقطنه خليط بشر وسلالات. ربما حلم النحل وهو يعبر جبالا صفراء بلون الورس أو دكناء قاحلة، إن هناك شرفة بعيدة عن الضجيج واللغط الذي يعكر صفو حياته القصيرة ويجعله دائم الهرب والبحث، بحيث يمكنه سماع موسيقى هادئة كل صباح والخلود إلى الأمان المستحق في الليالي الطويلة. طافت الهواجس واحتدمت وأنا انظر بين الفينة والأخرى بحذر يشبه التجسس، على الخلية الضاجة بالحركة والذهاب والإياب كمعسكر فرسان على أهبة المعركة.

الخلية أو «النكفة» كما نسمّيها في عُمان، صارت نوعا من حدث فريد في حياتي أقمت معه وشائج خفّية وتهاويم وأحلاما. في الماضي الذي أضحى بعيدا، كنا نرى خلايا النحل في السهوب والوديان معلقة في فراغ الأشجار، نحسبها لأول مرة قرب البدو المليئة بمياه الينابيع الجبلية.

استحضر عبارة، أحمد شوقي.

(مملكة مدبّرة تحكم فيها قيصرة)

وتنهمرالأسطورة الواقعية لملكة النحل القوية برفعة لا تضاهى لدرجة ان ايا من المخلوقات ليس مؤهلا لمنافسة ذلك الجمال الخارق لممارسة القوة.

القوة التي تتسم غالبا بالقبح والبطش، ستتحول لدى ملكة النحل ومملكتها بجميع طبقاتها وقوانينها ولُحمة نسيجها، إلى رهافة وجمال. حشد الذكور الذي ينطلق في موسم التلقيح وراء الملكة التي منحها الإلة القوة والنعمة، وذلك النزوع الانتحاري المحموم للذة والتضحية. الذكور في رحلتهم الملغزة هذه، يعرفون انهم آيلون إلى الهلاك والموت. ولا من أمل أو هدف ظاهر للعيان، عدا الرحلة في حد ذاتها. التجربة الكيانية المجردة هي التي تحرك عزيمتها في هذا السياق الأسطوري الشاق. وحتى حين يصل أحد الذكور بعد أن يتساقط البقية صرعى في الطريق، هذا الواصل بعد عناء ومكابدة وبعد أن عركته المحن والأزمات، لا يهنأ بوصوله وإنما يطفئ رغبة الملكة في الحب والتلقيح ويفوز بعسل لذتها الذي يسلمه إلى الموت الفوري. هذا الشبق الكاسر إلى اللذة والموت، التوحد والانفصال. اللذة العظيمة في عرف مملكة النحل مثل الانتصار العظيم والجمال العظيم توأم الموت.

حين يتراءى للظاهر قرين الحياة، فكأنما ذلك الموت الرمزي المماثل في الحكايات والكتابة يجد تطبيقه المتطرف في هذه المملكة المفعمة بأسرارها، الشديدة التنظيم والانضباط. اتصل بالصديق محمود بن زاهر لأخبره، فهو بالنسبة لي، ذلك المرجع الموسوعي بنبله وتواضعه العميق هذا الطراز من الخاصة المعرفية الذي أوشك على الافول في مجتمعات تفترسها المنفعة والسطحيّة. فحين أمارس لذة الكسل وما أكثرها في هذا المجال، عن الرجوع إلى أمهات الكتب والمراجع حول مسألة ما، اتصل أو اذهب إلى أستاذنا الجليل، لأجد ضالتي في أفقه الشاسع كفضاء عمان الملفّع بكبريائه وصمته وعزلته. ولا اخالني مبتعدا عن السياق الذي أنا بصدده، حين استدعي الأستاذ محمود بن زاهر هو الذي يستحق منا اكثر من ذلك، فهو يشبه النحل في بعض صفاته البعيدة الغور، المشعّة بلهب المعرفة والتجربة والحيوية الروحية والعطاء الذي لا ينتظر مردوده، العطاء اللامنفعي واللاغائي والذي يفوق حدود الطاقة البشرية المعاصرة.كقوله تعالى «ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة».

فكأنما هذا المعلم الذي من غير مريدين ولا تلامذة، ينتمي إلى عصور ذهبية غاربة لتقاليد المعرفة وقيمها.

كانت الأمسية مع أبي محمد، حول النحل ومناخاته وطقوسه بعمان واليمن والعالم، ومن ثم انتقلنا الى فنون العمارة وأنماطها وجمالياتها في عهود شتى. العسل العماني لا يأخذ على عموميته، فحتى البري منه والحر، أي ليس المسجون في مناحل خاصة، يتسم بفروق دقيقة بين منطقة وأخرى وحتى بين شجرة وأخرى، فالنحل الذي يبنى عالمه على شجرة (السدر) ليس مذاقه كالذي على شجرة (السمر) مثلا. ويمكنك أن تجد مساكن النحل على سفوح وهضاب جبليْ الأخضر والكور. وليس في الذرى والأعالي حيث تسرح الوعول الكبيرة والنسور طليقة في المياه العصيّة للمغيب. العسل يزدهر ويطيب عيشة في المناطق الحارة لذلك فأفضله في عمان بمناطقها المختلفة. وفي «دوعن» بحضرموت. أما عسل المناطق الباردة فله مذاق آخر بالطبع يميل إلى الخفة. هناك عسل «الغابة السوداء » التي خلدها الفلاسفة الألمان، فكانت قبلتهم التي تنفجر في جنباتها هواجسهم وأفكارهم التي غيرت مسار التاريخ.

هذا العسل الذي يفتخر به الألمان ربما يشبه في بعض طبائعه أولئك المفكرين العُتاة في عزلتهم وتأملهم فهو طوال الشتاء لا يغادر مناحله حتى الربيع والصيف. هل حدق فيه ذات يوم «فريدرك نيتشه» وهو مفعم بنشوة القوى الخفية التي يحلم

بـهـا لإنسـانـه الـمسـتـقـبـلـي بـعـد أن قصـم ظـهـره الانحطاط والتقدم الكاذب؟

ربما تنتهي هذه الأسطر اليتيمة ، لكن لا تنتهي الهواجس والتهويمات حول قرية النحل الرائعة التي قذفت بـهـا الصدفة إلى شرفتي الموحشة، والـتـي تشـعـرنـي بالانسحاق أمام الفتها وروحها الجـمـاعـيـة الباهرة، أنا الإنسان الذي يحمل قدر الانتماء إلى مرتبة أعلى في سلم تطور الكائنات، أو هكذا يفترض. لذلك سأعمد قريبا جدا إلى أعرق عملية انتقامية يمارسها البشر ضد أنفسهم والغير: القتل والتدمير لمصلحة او بدونها فليس هناك اسهل من الذرائع والتبريرات التي وقفت وراء كل تلك الطوفانات من المذابح والتنكيل والابادات.

منذ فترة، اصطدم بسيارتي أمام مدخل فندق البستان، طائر « صفرد». كان يحلق منتشيا مع أنثاه، بملامح ربيع قادم، ربيع على أرض خياله الواسع اكثر مما هو على ارض البشر. لقد ترك على ما يبدو حذره وريبته الشديدتين جانبا من فرط اندفاعه شوقا وهياما. هذا الطائر الذي أحببته كثيرا والذي يتبدى شكله وكأنما قُدّ من بيئة الجبال والسفوح العمانية ونُحت من ألوانها وغموضها. بعد ارتطامه بالحديد سقط على العشب الأخضر من غير حراك. أخذته من غير حزن ولا ذكرى عاطفة، إلى المنزل وأكلته في طبخة لم اعرف لها مثيلا في الطعم والمتعة.

بعد أيام تذكرت الحادثة وبقيت على شئ من الندم وألم الضمير، حتى وجدت ضالة عزائي في حكاية « سلفادور دالي» و« غالا» زوجته..

كـان ثـمـة أرنب أحبه الاثنان وهما في سن الشيخوخة، وربياه خير تربية وتدليل. حتى جاء اليوم الذي أمرت فيه «غالا» بذبح الأرنب وطبخه..

أثناء المأدبة أخبرتْ « دالي » بواقعة ذبح الأرنب فتقيأ كل ما في أمعائه. أما «غالا» فكانت ترى أن المحبوب ستكون ذروة حبه والتوحد به، هي تلك الطريقة في افتراسه وذوبانه الكامل في أحشاء المحب وامتزاجه المطلق.

لـقـد أسست «غـالا» مـن خـلال ذبـح الأرنب «نـظـريـة» فـي الـحـب والـجـمـال والـوجْـد الـمـمـزق للعاشق. أما أنا فوجدت بعض عزاء من خلال هذه الحادثة والرؤية الجمالية التي تبعتها .

الى تلك المرأة

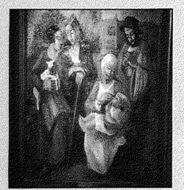
غيابكِ الذي يترك الموسيقى
هائمة على وجه الصحراء
تبحث عن انسجامها العميق.
غيابك الأكثر أزلية من البحار
حين عبرتها غيمة عينيكِ الوارفتين
غيابك الذي لا حضـور له
إلا في السرّ
والجسد بانقلاباته المفاجئة
ضحكتك التي ترنّ بنبرة يمام بريّ
في الظهيرة.
صداعك والأرق الذي تصفينه
ببراكين صغيرة خامدةً في الرأس.
متاعنا المشترك
في ليل العالم الدامي
غيابك الأكثر حضورا
من عاصفة

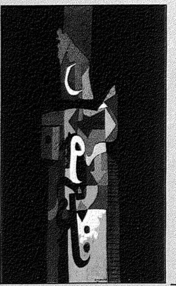
مطـــر

لا تتسـتّري
لا تغطي جسدك الساطع
أتركي عريك
يمطر فوق أعضائنا
أتركيه يمطر
فوق قلوبنا العطشى.

المحتويات







ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



صيد الوعل في الفن الصخري في عُمان

يعد

الفن الصخري

مصدرا متميزا من مصادر

المعلومات. لا لأنه يخبرنا عن أساليب

حياة الناس الذين عاشوا في فترة ما قبل

التاريخ فحسب، بل عن مظاهر أخرى

يهتم بها الانثروبولوجيون والمؤرخون

والفنانون. فهذا الفن تعبير فكري قديم

يقدم أحيانا معلومات ثمينة عن علم

التفاعلات البيئية القديم والاقتصاد

القديم والفن والتكنولوجيا والحياة

الاجتماعية والروحية للمجتمعات ما قبل

التاريخ. وقد تطورت دراسة الفن الصخري

تطورا كبيرا في العقود الأخيرة. فقد

تجاوزت التركيز على المظاهر الجمالية

والسحرية-الدينية الى تصنيف هذا الفن

على أساس الزمان والمكان والعلاقات

التي تربط بين تلك الأشكال

الفنية.

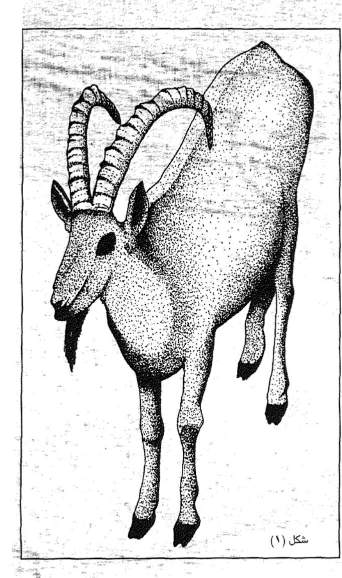
- علي التجاني الماحي
- ترجمة عبدالله الحراصي

لم يعد الفن الصخري يعتبر تراكما تدريجيا لصور منفصلة تكون كل منها استجابة لحاجة ترتبط بلحظة رسمه (Leroi-Gourhan 1979: 37-8). على الرغم من الكمية الكبيرة والمتنوعة من البيانات التي يقدمها لنا الفن الصخري فإن هناك بعض المشاكل التي تعوق دراساتنا وتقييمنا لهذا المصدر من المعلومات، منها صعوبة الوصول الى التواريخ الدقيقة للفنون الصخرية المختلفة. وعلى الرغم من أن مثل هذه المشاكل خارج إطار اهتمام هذه الورقة فإنه ينبغي علينا الاشارة الى ان الفن الصخري في عمان لم يوثق او يدرس بصورة تامة (الماحي، دراسة طور الكتابة)، أما في الوقت الحالي فإن دراسات كل من برستون (Preston 1976) وكلارك (Clarke 1975) وجاكلي (Jackli 1980) والشحري (Al-Sahri 1994) هي كل ما يتوافر لدينا من دراسات متخصصة في الفن الصخري في عُمان.

تمثل هذه الورقة محاولة لدراسة وتفسير بعض المشاهد الصخرية من ظفار في جنوب عُمان وهي مشاهد تظهر أنشطة صيد الوعل. وتسعى هذه الورقة إلى فهم طرق وتقنيات صيد الوعل في الماضي، كما رسمها الفنان الظفاري القديم. وسنحلل أيضا الطرق التقليدية في صيد الوعل في جنوب الجزيرة العربية، وتحديدا في حضرموت وفي مناطق أخرى من أجل فهم أفضل لمشاهد الصخور، ولتحقيق ذلك فإن هذه الورقة ستتعامل مع مشاهد الصخور باعتبارها سلسلة من اللقطات، فالمشهد الصخري الذي يعرض مجموعة من الرسوم يمكن اعتباره لقطة واحدة من بين سلسلة من اللقطات، التي تشكل الفكرة الأساسية في نشاط محدد كان يشغل بال الفنان حينما رسم المشهد. وبعبارة أخرى فإن الفنان القديم قد اختار رسم لحظة محددة من لحظات نشاط الصيد الذي يشكل جزءا من نشاط أكبر يمتد لفترة زمنية أطول، .بهذا فإن هذه الورقة ستركز على مشاهد الصخور، التي تشكل مجتمعة، صورة أكبر، ولن تتناول الورقة سمات الرسوم التشكيلية او مظاهرها الجمالية. غير اننا سنقدم في البداية بعض المعلومات عن الوعل نفسه.

* باحث وأكاديمي من سلطنة عمان.

** رئيس شعبة الآثار بجامعة السلطان قابوس.



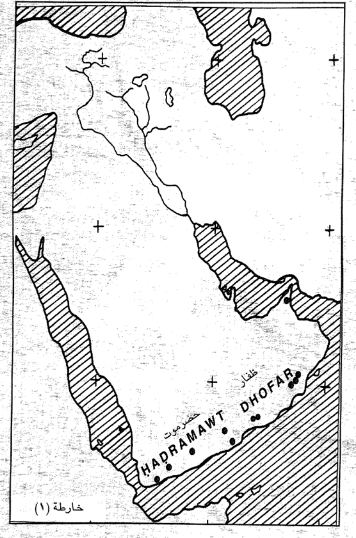
شكل (١)

الوعل Capra ibex

تنتشر أنواع متعددة من الوعل Capra ibex في منطقة جغرافية كبيرة، ومن بين هذه الأنواع الوعل النوبي Capra ibex nubiana الذي يقطن سلاسل الجبال الصحراوية في شبه الجزيرة العربية، ومن بينها سلاسل الجبال الموجودة في عُمان (الخارطة رقم٢). ويوجد الوعل النوبي في جنوب عُمان في الوقت الحاضر (Harrison 1977:77)، وتوجد هذه المشاهد ايضا في نخل والحقف ووادي سيراب (Gallagher and Harrison 1988: 437-42) (الخارطة الاولى). أما من شمال عمان فتوجد اشارة الى صورة واحدة فحسب بالقرب من فز (Harrison 1968:195-381). وعلى

ضوء البيانات المتوافرة والجغرافية الحيوانية للوعل فإن بإمكان المرء ان يحدد الحيوان المرسوم في المشاهد الصخرية في ظفار على انه الوعل النوبي الذي يطلق عليه علمياً اسم Capra ibex nubiana (انظر الشكل رقم١). ويتميز الوعل النوبي، ان نحن قارناه بأصناف الوعل الأخرى، يتميز بصغر جسمه نسبيا، وبلونه المموه تمويها تاما حيث انه يساوي درجات لون الصخور الصحراوية. ويتميز ذكر الوعل ايضا بقرونه الداكنة الكبيرة ولحيته ذات اللونين البني والاسود، وتتميز قرون الوعل الطويلة بأنها غير ملتوية، بل انها أشبه بالنصل المعقوف ويتميز بصرر امامية متناسقة تميز القرن بأكمله. ولقرن ذكر الوعل ما بين ٤٢ الى ٦٣ صرة تبين بوضوح حلقات نمو سنوية (Grzimek 1988: 525). ويستوطن الوعل النوبي سفوح الجبال شديدة الانحدار. ويتميز عن حيوانات الصحراء الأخرى باعتماده على الماء، ولهذا السبب فإن قطعان الوعل تتركز دائما في المناطق التي يتواجد فيها الماء السطحي والغدران والبرك الصخرية. ويحقق الوعل احتياجاته من السوائل عن طريق رعي النباتات التي تحتوي على الماء وبالرعي في الصباح الباكر حينما يكون ما تحتويه النباتات من الماء في أقصى توافره في النباتات (Grzimek 1988: 526). وتقدر منطقة معيشة الوعل النوبي بحوالي ١٢ ميلا. وفي مثل هذا المدى فإن النمور وعنّاق الأرض والنسور تعد أعداء الوعل، الا ان الانسان يظل أخطر هؤلاء الأعداء (Grzimek 1988: 526). وعلى الرغم من ذلك فإن الوعل يعتبر من أصعب الحيوانات صيدا. حيث يعيش في سفوح صعبة شديدة الانحدار وفي الجبال الصخرية. وقد فاق الوعل الحيوانات الاخرى بتطويره أعضاء عضلية قصيرة وحوافر مطاطية صغيرة، بهدف التكيف مع الجبال الصخرية وركامات الحصى (Kingdom 1990: 159). أضف الى ذلك ان الوعل يحافظ على قدرة على التمويه تتمثل في لونه الذي يشبه لون البيئة التي يعيش فيها. وهذه الصفات والبيئة تعوق الوصول الى هذا الحيوان وتقلل من لقاء الوعل بأعدائه.

وقد عرف الانسان الوعل منذ قديم الزمان، فالتوراة تشير الى حيوان يقال انه هو الوعل حينما طلب اسحق من عيسو ان يبحث له عن شيء يلهو به (سفر التكوين: ٢٣،٣). والمكان الذي تقع فيه هذه الاحداث التوراتية هو الجبال شديدة الانحدار القريبة من البحر الميت التي تشكل جزءا من مكان استيطان الوعل حتى الآن (Grzimek 1983: 525; Harrison and Bates 1991: 183). ويعتقد ايضا ان الوعل كان رمز إله القمر في ايام بلقيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل المنحوتة قد زينت عملة معدنية عثر عليها في معبد إله القمر في مأرب (Harrison and Bates 1991: 183). أضف الى ذلك فان الدراسات التي اجريت على الفن الصخري في شمال اليمن تشير الى انتشار كبير للوعل (Jung 1994: 149). والواقع ان الوعل يعتبر الشكل الأكثر انتشارا في جنوب الجزيرة العربية (Serjeant 1976: 7).



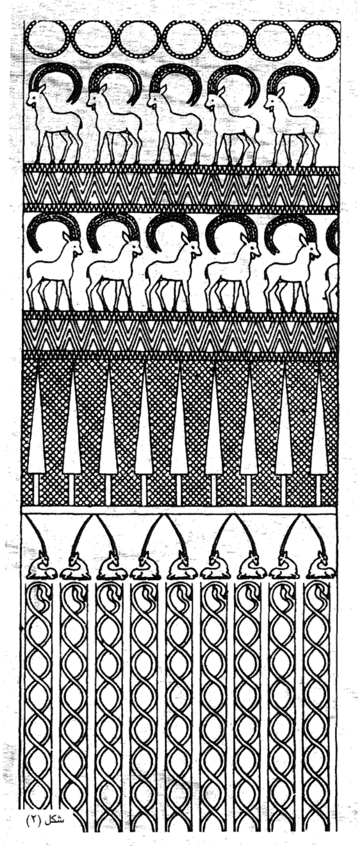
خارطة (١)

الصيد التقليدي للوعل

تندر البيانات المفصلة حول اساليب صيد الوعل في الأدبيات العربية، وتشير الأخبار على وجه العموم الى الكمائن دون تقديم تفاصيل لها وعلى سبيل المثال فإن كنجدوم (Kingdom 1990: 195) يذكر بأن الصيادين كانوا يهاجمون الوعل عند موارد المياه، غير انه لا يقدم تفاصيل حول التقنيات المتبعة في الهجوم او حول تنظيم عملية الصيد.

أما في عُمان فان محاولاتنا لتتبع السبل والاساليب المتبعة في صيد الوعل من خلال الاستعانة بكبار السن لم يحالفها النجاح كذلك فإن الكتابات العمانية لا تزودنا بأي وصف للصيد التقليدي للوعل. وعلى الرغم من ذلك فإن مجموعة كبيرة من القصص حول صيد الوعل وطقوسها تنتشر في حضرموت في جنوب شبه الجزيرة العربية. ومن بين أولى الوثائق التي سجلت صيد الوعل في حضرموت نجد دراسة كل من هـ. انجرامز (13-H. Ingrams 1937: 12) و د. انجرامز (D. Ingrams 1947: 60) في اواخر الثلاثينات والاربعينات من القرن العشرين، حيث يرى الباحثان ان الصيد المنظم للوعل في حضرموت يعود اصله الى فترة ما قبل الاسلام. اضافة الى ذلك يسجل سرجينت (Serjeant 1976) تفاصيل قيمة حول صيد الوعل وتنظيمه في حضرموت، وهو ما قدمه أيضا روديونوف (Rodionov 1994: 123) الذي يسجل طقوس صيد الوعل في حضرموت ويعتبر تلك الطقوس بقايا للطقوس الدينية القديمة. ونتيجة لهذه الدراسات فقد تم بنجاح توثيق جزء كبير من المعرفة التقليدية في جنوب الجزيرة العربية حول صيد الوعل. اضف الى ذلك فإن جغرافية منطقة جنوب الجزيرة العربية وآثارها وتاريخها تؤكد على العلاقة الوثيقة بين ظفار وحضرموت. ولهذا فإن الطرق والتقنيات التقليدية لصيد الوعل في حضرموت ستعيننا في محاولتنا لفهم وتفسير مشاهد الصخور في ظفار.

ويصف سرجينت (Serjeant 1976: 27) ثلاثة انواع من صيد الوعل في تريم في وادي حضرموت هي: مصادفة حيوان في طريق او غيره، وقتل الحيوان بإطلاق النار

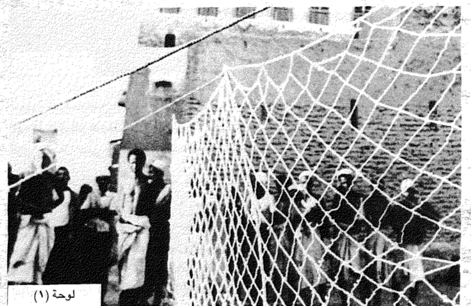


شكل (٢)

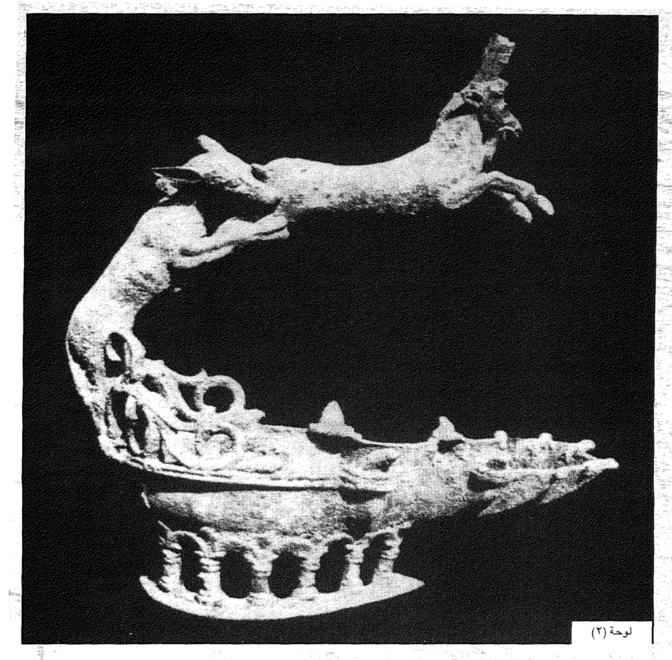
عليه من كمين باستخدام البنادق فقط، والصيد باستخدام الشباك والبنادق. ويصف سرجينت ايضا اربعة اصناف من المشاركين في عملية الصيد: مطاردو الطريدة، وحملة البنادق المختبئون، والرجال المختبئون في كمين بالهراوات والخناجر، وحملة الشباك المنصوبة. ويقوم الرجال الاخرون بأخذ مواقعهم خلف الشبكة بسكاكينهم، حيث يقف واحد او اكثر في كل ركن حسب عدد الاشخاص المشاركين في العملية. ويقوم عشرة رجال مثيرين من فريق الصيد المكون من ثلاثين شخصا بالبحث عن الوعل حيث يوجهونه هبوطا الى الوادي، وما ان يصل الوعل الى الوادي فإنه اما ان يطلق النار عليه حملة البنادق المختبئون خلف الصخور او انه يقع في الشباك المنصوبة. وفي اللحظة التي تقع فيها الضحية في الشبكة فإن الرجال المسؤولين عن الشبكة يرمون عليه بقية الشبكة حتى يصعب عليه الخروج منها. ثم يأتي المثيرون ويطوقون الوعل من كل جانب. وعلى الرغم من ان الصيادين يستخدمون ثلاث او اربع شباك في الصيد لليوم الواحد الا ان بعض حيوانات الوعل تستطيع ان تفلت منها الى الجبال الامنة. وقد جرت العادة ان تصنع الشباك من الحبال بعرض قامة الانسان ويتراوح طولها بين ثمانية عشر الى عشرين ذراعا. وفي قرية عينات يتم صنع الشباك من صوف الماعز الاسود. وحينما تجهز الشبكة للصيد تسندها اوتاد من اطراف النخيل مغروزة في الارض كالسواري. ويبلغ طول الاوتاد حوالي قامتين. وتعد السواري في كل جانب من نهاية الشبكة فيما توجد اثنتان او ثلاثة في الوسط. وجرت العادة ان تستخدم ثلاث او اربع شباك في الصيد في اليوم الواحد.

ويشير سرجينت (Serjeant 1976: 34-7) ايضا الى صيد الوعل في منطقة واحدي حيث يتم صيد الوعل باستخدام الشباك.

ويقول انه ما ان يقع الوعل في الشبكة، فإنه ما يلبث ان يلاقي حتفه جراء طعنات الخناجر. اضافة الى ذلك فإن سرجينت (Serjeant 1976: 51-2) يصف عادات الصيد لدى سكان قرية مدودة على النحو التالي: يأمر قائد فريق الصيد كل فرد في الفريق ان يتناول عمودا (والذي يمثل شبكة) الى طريق او واد في موقع الصيد الجبلي. ويعد اصحاب الشباك شباكهم في الطرق عن طريق غرز خطافات حديدية في صدوع الصخور. ويستخدمون خطافا حديديا لكل جانب من جوانب الشبكة ويضعون الأعمدة في فواصل محددة في الشبكة. ويستخدم الشبكة الواحدة خمسة او ستة اشخاص. ثم ينتشر حملة البنادق والمطاردون لكنهم لا يصعدون للجبال في الدروب التي يستخدمها رجال الشباك. وعادة ما يأخذ حملة البنادق مواقعهم في قمم جبال شبيهة بالنجود حيث يكمن كل منهم خلف كوم من الحجارة اقيم خصيصا لإخفائه عن الوعل الجفول. اما المثيرون فيبلغ عددهم عادة خمسة عشر شخصا او يزيد. وهم يمسحون المنطقة ويدفعون الطريدة باتجاه حملة البنادق المختبئين في قمة الوادي او في الطريق والشباك في الاسفل. ويطلق حملة البنادق النار على الوعل حينما يقترب منهم. ويتم دفع الوعل الذي اخطأه رصاص البنادق في نهاية المطاف ناحية الشباك. إضافة الى ذلك فإن لدى سكان قرية مدودة عادة



لوحة (١)


لوحة (٢)

محلية تعرف باسم «تمثيلية صيد الوعل» وهي طقس يتم فيه مد الشباك عبر طريق ثم يطارد الناس شخصا يرتدي قرون الوعل حتى يوقعوه في الشباك (الصورة رقم ١).

أما عن استخدام الكلاب في صيد الوعل فإن سرجينت (Serjeant 1976: 32) يخبرنا بأن قرية عينات تشتهر بسلالة كلاب الصيد الجيدة التي تربى فيها. حيث تغذى الكلاب تغذية جيدة بالتمر والخبز واللحم وغيره ويتم استحمامها بطريقة دقيقة لتبقى نظيفة، وتتلقى هذه الكلاب عناية فائقة فهي كلاب صيد ممتازة، وتعين اصحابها في عمليات الصيد. ويدعي سكان عينات ان فصيلة الكلاب هذه تتميز عن الكلاب المتعددة الألوان التقليدية في البلاد وعن فصيلة الكلاب السلوقية الشهيرة. ومن المثير ان سرجينت يشير الى مصباح قبل-اسلامي يتكون من كلب ووعل من اريتريا (الصورة رقم ٢). إضافة الى ذلك فإن سرجينت (Serjeant 1976: 32) يصف استخدام الكلاب في صيد الوعل لدى سكان قرية عينات كما يلي:

حينما يصل الرجل وكلابه الى منطقة الصيد فإن الرجل يقول للكلب «إستكبر» (أي انتق أكبر الوعول) فتهب

الكلاب هازة ذيولها، وتهاجم الطريدة، ثم تسيطر عليها من خصيتيها وهكذا تمسك بها الى ان يصل الصياد.

وسيكون من الاكثر فعالية ان نعزز المعلومات المتوافرة لدينا من جنوبي الجزيرة العربية حول تقنيات صيد الوعل بمعلومات من مناطق اخرى تتميز بظروف بيئية مشابهة ومستوى معادل في التكنولوجيا. وحسب علمنا فإن قبيلة البيجا في شرق السودان هي المجموعة الثانية التي تحتفظ بالطرق التقليدية في صيد الوعل في المنطقة. وتقطن هذه المجموعة في سلاسل جبلية في مناطق ذات منظومة بيئية مشابهة. ويقوم أفراد قبيلة البيجا بهجرات فصلية بحثا عن الكلأ شبيهة بتحركات البدو، ويتوزعون في مجموعات صغيرة في تلال البحر الاحمر. وخلال رحلات متعددة الى تلال البحر الاحمر، أخبر سكان محليون كبار في السن الكاتب بأن صيد الـ«العايو» (أي الوعل) كان عملية شاقة ولا يحالفها النجاح دائما. وفي الماضي كانوا يستخدمون طريقتين في صيد الوعل، تتمثل اولاهما في بناء موقع محاط بالحجارة باستخدام الصخور، وكان من اللازم ان يكون هذا السياج مموها وبمدخل واحد فقط. وكان ينبغي ان يتم بناء السياج في منطقة يتردد عليها الوعل أو يعبرها باستمرار وينقسم الصيادون انفسهم الى مجموعتين، تقوم الاولى بمسح المنطقة بحثا عن قطيع من الوعل وبدفع الوعل باتجاه السياج بينما يقوم افراد المجموعة الثانية الذين يكونون قد اختبأوا في نقاط مختلفة بمنع الوعل من الهرب وبوضعه في الطريق المؤدي الى السياج. وما ان تدخل بعض حيوانات الوعل الى داخل السياج المموه حتى يقوم صيادو البيجا بقتلها مستخدمين المدى ويرمي العصي عليها منهين بذلك عملية المطاردة والصيد. وقد أخبرني مخبر مرارا ان الصيد كان عملية يكابد الصيادون فيها الأمرين وان النجاح لم يكن يحالفها دائما. أضف الى ذلك ان عملية الصيد حينما تنجح لا تنتهي بمكافأة كبيرة نظرا للعدد الكبير من الرجال الذي تتطلبه عملية المطاردة.



لوحة (٣)

أما الطريقة التقليدية الثانية لصيد الوعل فتقوم على ممارسة شبيهة بالاولى، حيث يستبدل السياج بشباك يتم اعدادها واخفاؤها في مواقع معينة مع مجموعة من الرجال المختبئين. وهنا ايضا فانه يتم وضع هذه الشباك في مواقع المياه التي تقصدها قطعان الوعل. وما ان تقبل الحيوانات على الماء حتى تقوم مجموعة من الرجال المختبئين بدفع الوعول بقوة نحو الشباك المموهة، وهنا فإن الوعول ستحاول الهرب عبر الشباك الا انها سرعان ما تتشابك مع الشباك. وما ان يقع أحد الوعول في الشبكة حتى يقفز الصيادون اليه. وحسب ما يقول المخبرون فإن الصيادين يصيدون عادة الذكور ذات القرون الكبيرة التي يسهل وقوعها في الشبكة. وأخبروني ايضا ان طريقة الصيد هذه تتطلب الكثير من الأناة والاحتمال.

ومن الواضح ان البيانات الاثنوغرافية المدروسة في كل من حضرموت وتلال البحر الاحمر السودانية تتشابه تشابها كبيرا ولا تختلف كثيرا، بل انها تقوم على نفس المباديء، فممارسة صيد الوعل لدى قبيلة بيجا تكاد تتطابق مع طرق وتقنيات الصيد المستخدمة في جنوبي شبه الجزيرة العربية. والفرق الوحيد بينهما هو ان صيادي منطقة حضرموت

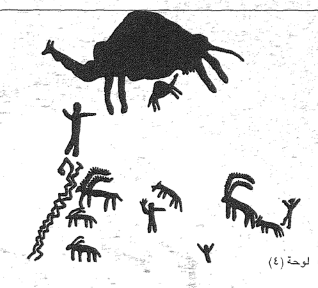
يستخدمون الاسلحة النارية فيما يتعذر على افراد قبيلة البيجا الوصول الى مثل هذه الاسلحة.

المشاهد الصخرية في ظفار

من المهم في هذه المرحلة ان نتذكر ان صيد الوعول يتكون، كما هو الحال في عمليات صيد اخرى كثيرة، من مراحل عديدة. وحسبما يصف سكان قرى متعددة في حضرموت فإن الصيد التقليدي للوعول يتكون من ثلاث مراحل متكاملة. الاولى هي البحث عن الطريدة ودفعها ناحية المنطقة، والثانية هي اطلاق النار والثالثة هي الشباك. ولكل من مراحل الصيد هذه أنشطتها التي تكمل بعضها بعضا. ونتيجة لهذا فانه من الممكن ان نفترض بأن صيد الوعل في ظفار كان يتكون، وعلى نحو مساو، من مراحل متعددة تضمن الوصول الى صيد ناجح. ان قدرة الوعل وتكيف البيئة القاسية تحتم مثل هذه المراحل المتكاملة لتنظيم محاولة اصطياد الوعل. وهذا ما مكن الفنان الظفاري القديم من ان ينتقي لحظة نشاط محددة ضمن هذه المراحل ليصورها، اي، بعبارة اخرى، ان ما هو مصور في مشاهد الصخور يمثل لقطة واحدة من ضمن سلسلة من اللقطات التي تكون المشهد الكلي لصيد الوعل.

وقد تم توثيق الفن الصخري في ظفار على نحو مناسب حيث صور الوعل على نحو بارز .(al-Sahri 1994)

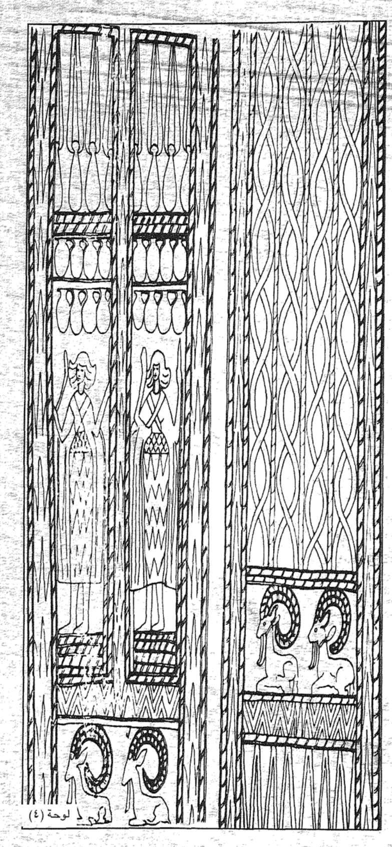
وقد رسم المشهد في اللوحة رقم ثلاثة باستخدام تقنية واحدة، حيث يقدم المشهد مجموعة من الصور في حالة حركة، وهي مرحلة واحدة في عملية صيد. وتشمل الصور المرسومة واحدا وعشرين وعلا واربعة رجال. ومن بين الواحد والعشرين وعلا رسم سبعة عشر منها في اتجاه واحد هو اليمين، فيما رسمت صور الرجال في اتجاه اليسار. ومن اللافت ان الرجال قد رسموا في أوضاع تظهر اسلحتهم مرفوعة، ويبدو ان هذا يشير إما الى انهم يدفعون الوعول او انهم يطاردونها. ويلاحظ ايضا ان كل الوعول تكاد تكون على خط واحد. والواقع ان هذا يشير الى ان الحيوانات تفر من الرجال. أضف الى هذا ان الرجال يبدون على جانب واحد من الحيوانات وانهم يشكلون نصف حلقة تقريبا. وان اخذنا في حسباننا ملاحظاتنا السابقة فانه يمكننا ان نفسر المشهد بإحدى الطرق التالية. قد يكون هناك مجموعة من الصيادين يدفعون الوعول ويوجهونها ناحية منطقة معينة يوجد فيها رجال آخرون في انتظار وصولها. وقد تكون المنطقة المعينة طريقا ضيقا في الجبال حيث أعد الصيادون شباكا تشبه الطرق التقليدية المعاصرة. وبعبارة اخرى فإن المشهد قد يكون مرحلة واحدة في عملية صيد تتكون من مرحلة او مرحلتين. والامكانية الاخرى هي انه مشهد بسيط يمثل عملية صيد تتكون من مجموعة من الرجال يطاردون قطيعا من الوعول، وهو ما قد يعني اننا إزاء مرحلة واحدة بسيطة من عملية صيد، وهذا الضرب من الصيد البسيط لا يقتضي اي تنظيم او تخطيط والمطاردة لا تتضمن اي مراحل



لوحة (٤)

يكون لكل صياد فيها دور محدد، وهذا وضع مألوف لهذا النوع من الصيد في حضرموت، الذي يتم فيه العثور على الحيوان بطريق الصدفة، الذي وصفه سرجينت .(Serjeant 1976: 27)

أما اللوحة الرابعة فتظهر مشهد صيد يحتوي على ناقة وصغيرها. أما ما يشد انتباهنا هنا فهو مشهد الوعول والصيد، حيث يحتوي المشهد على أربعة وعول يمكن تمييز اثنين منها على انهما ذكران فيما الاخران هما أنثيان، حيث تتميز ذكور الوعل بقرونها الطويلة ذات الصرر الواضحة فيما تكون الاناث أصغر حجما وقرونها بدون صرر. اضافة الى الوعول فإن هناك ايضا اربعة رجال يرفعون السلاح. والرجال ليسوا مسلحين بالرماح او العصي. ومن الجدير بالملاحظة ان الرجال يتخذون أربعة اوضاع مختلفة من حيث موقع الوعول الاربعة. ويوجد في المشهد ايضا كلبان يبدو انهما كانا يطاردان الوعول. حيث يكاد احد الكلبين ان يمسك بأحد الذكرين الكبيرين. كذلك فإن المشهد يصور الوعول الأربعة راكضة باتجاه اليسار على هيئة متعرجة. ويقول درويس (Drewes 1954: 93-4) ان النقوش الحضرمية من وادي إرما تقول ان قبيلة او مجموعة من الناس يسمون بالاحرار قد نجحوا في قتل ٦٠٠ وعل بمساعدة ٢٠٠ كلب. ومن المثير فإن العمود الجرانيتي الأحمر في مدينة القرناو التاريخية في جوف بن ناصر في الحافة الشمالية الشرقية من اليمن يلقي الضوء على قضية الشكل المتعرج. فهناك على رأس العمود صف من سبع حلقات (الشكل رقم ٢) وصفان من الوعول في اتجاهين متعاكسين يفصل بينهما خط متعرج. وفي قاعدة العمود نرى مجموعة من حيوان المها يوجد تحتها لوحة مزخرفة. وقد حدد الشكل المتعرج على انه الشكل التقليدي للجبل (Serjeant 1976: 65). وعلى النحو ذاته فإن الشكل المتعرج يوجد ايضا في عضادات الابواب من خربة آل علي قرب الحزم في جوف بن ناصر (الشكل رقم٣) حيث يمثل هذا الشكل شبكة. الا ان البعض يثير بعض التحفظات حول هذا التحديد (Serjeant 1976: 104). ولهذا السبب فإنه يبدو ان الشكل المتعرج له تفسيران ممكنان: اما انه جبل او انه شبكة صيد. ان المظهر المهم هنا هو ان الشكل المتعرج يربط باستمرار بالوعول في حضرموت وظفار، ولذا فإنه لابد وان يكون عنصرا


لوحة (٤)

مهما في حضرموت وظفار. اضافة الى ذلك فإنه من الواضح ان هذا المشهد يمثل مرحلة واحدة من عملية الصيد التي كانت تستخدم لصيد الوعل الجبلي في عمان.

ان الاسلحة النارية تستحق الاهتمام في سياق هذا التطابق في صيد الوعل في كل من منطقتي حضرموت وظفار، فقد دخلت الاسلحة النارية إلى جنوب شبه الجزيرة العربية في القرن التاسع الهجري-الخامس عشر الميلادي، وحلت تدريجيا محل القوس والسهم في المعارك وفي الصيد. ومن المسلم به ان القوس والسهم كانا عنصرين حاسمين في الصيد التقليدي للوعل قبل ظهور الاسلحة النارية في جنوب الجزيرة العربية. ويبدو ان الاسلحة النارية هي العناصر التقنية الحاسمة الحديثة إضافة الى طرق وتقنيات الصيد التقليدي. وفي هذا السياق يخبرنا سرجينت (Serjeant 1976: 95) انه قبل ادخال الاسلحة النارية في حضرموت كان لحملة الاقواس نفس موقع حملة الاسلحة النارية حاليا. إضافة الى ذلك، فمن بين منحوتات حصن العر فإن سرجينت في دراسته آنفة الذكر يذكر رؤية نحت لرجل فيما يشبه التنورة يرمي سهما وقوسا على احد الوعول. وهنا ايضا فإن الرسوم الصخرية في منطقة حائل في شرق السعودية تؤكد استخدام القوس والسهام في صيد الوعل (Winnet and Reed 1973: 80).

لقد أبرزت هذه الورقة بعض مظاهر الفن الصخري في عمان، وقد تجاوزت الوصف المبسط للشكل المرسوم في الفن الصخري حيث قدمت تفسيرات لبعض المشاهد الصخرية. وقد لفتت هذه الورقة الانتباه الى حقيقة ان الفن الصخري يمكن ان ينظر اليه بإعتباره مكونا من مجموعة من اللقطات، فالمشهد الصخري الذي يعرض صورا معينة يمكن ان يكون لقطة واحدة في سلسلة كاملة تشكل في حقيقة الامر الفكرة الأساس لنشاط معين في ذهن الرسام حينما رسم المشهد. اي بعبارة اخرى ان الفنان القديم اختار ان يرسم لحظة معينة من النشاط من نشاط يمتد لفترة زمنية ممتدة. وتشكل اللحظة المختارة معنى الفكرة المرسومة على الصخر.

وقد ركزت الورقة على تفاصيل تقنيات صيد الوعل وتتبعت بيانات اثنوغرافية بهدف رؤية التشابه بين ممارسات الماضي والحاضر. وعلى الرغم من ان هذه التفاصيل قد تبدو بسيطة الا انه ثبت انها ذات قيمة كبيرة، فهي عناصر اساسية في فهم مشاهد الصيد في الصخور. وفي الواقع فإن هذه التفاصيل تمثل التجربة والمعرفة الانسانية المتراكمة التي تفاعل من خلالها الانسان مع الحيوانات. وهكذا فإن مشاهد الفن الصخري التي ناقشناها تعكس التطور النسبي في تقنيات الصيد والتي تضيف تبعا لذلك، الى تعقيد مشاهد الفن الصخري. وبافتراض مفهوم «اللقطات» والمستوى الملاحظ من التنظيم في عملية صيد الوعل بين التجمعات البشرية التقليدية فإن المشاهد الصخرية تكشف عن معناها. وقد أثبتت الورقة، على نحو مساو، ان البيانات الاثنوغرافية وممارسات المجتمعات التقليدية المعاصرة يمكنها ان تكون ذات فائدة كبيرة في فهم الفن الصخري. فبدون ممارسات المجتمعات التقليدية المعاصرة والمعلومات الاثنوغرافية فإن فهمنا لمشاهد الفن الصخري في عمان يبقى ناقصا.

× الوعل المقصود هنا هو ما يعرف علميا بالوعل النوبي، وهو مختلف عن الوعل العربي المعروف بالمها.

References

The Bible: Genesis: 23, 3.
Clarke, C. 1975. The rock art of Oman. JOS1: 113- 122.
Drewes, A.J. 1975. Some Hadrami inscriptions. Bibliotheca Orientalis. 3-4: 93- 94.
ElMAHI, A.T. (in prepartion), Problems of faunal elements in the rock art of Oman.
Gallagher, M. and Harrison D. 1988. The small mammals of the sand. JOS. A Special Report 3: 437- 42.
Grzimek, B. 1988. Grzimel's Animal Life Encyclopedia. V, New York.
Harrison, D. L . 1968. The Mammals of Arabia: Carnivora, Hyraciodea Ardiodactyla, II. London.
Haeeison, D,L.1977. Mammals obtained by the Expedition with a check-list of the mammals of southem Oman. JOS, A Spwcial Rwport: Flora and Fauna.
Harrison, D.L. and Bates. P.J. 1991. The Mammals of Arabia. London.
Ingrams, H. 1937. A dance of the ibex hunters in the Hadramawt. Man 38.
Ingrams, D. 1949. A Survey pf the Social and Economic Conditions in the Aden Protectorat. Asmara.
Jackli, R. 1980 (unpublished report). Rock. Art in Oman. An Introductory Presentation.
Jung, M. 1995. A map of Southern Yemeni rock art with notes on some of the subjects depicted. PSAS24: 135-156.
Kingdom, J. 1990 . Arabian Mammals. A Natural History. London.
Leroi- Gourhan, A. 1997. The evolution of of Palaeolithic art.Hunters, Farmers, and Civilizations: Old World Archaeology. Scientific American, San Francisco, 37-47.
Preston, K.1976. An introduction to the anthropomorphic conntent of the rock art of Jebel Akhdar, JOS2: 17-38.
Rodionov, M. 1994. The ibex hunt ceremony in Hadramawt today. NAS2: 123-30.
Serjeant, R.B.1976. Souther Arabian Hunt. London.
Al- Shahri, A. 1994. Zufar- kitabtu-ha wa-nuqusu-ha al-qadimah, Dubai.
Winnet, F.V. and Reed, W.L.1973. An archaeological- epigrap hical survey of the Ha'il area of northern Saudi Arabia. Berytus1: 27.



دراسات



التمثيل المرئي للاسكندرية بين منعطف قرنين

ماري تريز عبدالمسيح *

ظلت الإسكندرية مدينة بينية لموقعها الجغرافي بين الشرق والغرب، وشهد تاريخها الثقافي تحولات جمة، تواترت فيه الحركات الدينية والمدنية. والتحولات السياسية والديموغرافية التي طرأت على الإسكندرية، جعلت منها نقطة التقاطع/ الالتقاء لثقافات متعددة. أفضى ذلك الى وجود نزاع دائم بين الهوية والرغبة، بين المتاح والمأمول، ويتجسد هذا النزاع في كافة أوجه التمثيل الثقافي بها. وقد اخفقت القراءات التقليدية للأعمال التصويرية المستوحاة من موقع الإسكندرية الثقافي في رصد اسهام هذه الأعمال في تفعيل الوضع الثقافي للفن المصري الحديث والمعاصر. لذا أود اعادة قراءة بعض الأعمال التي مثلت الإسكندرية بين منعطف قرنين، وسوف يرتكز اختياري على نماذج من المحاولات لجعل التمثيل الثقافي فضاء بديلا، أو فضاء بينيا، يسمح بالمشاركة الجمعية في قراءة اللوحة، مما يهيئ سبلا لارساء علاقات متبادلة بين الفردي والجمعي.

في أواخر القرن التاسع عشر، تحولت الإسكندرية الى مدينة عالمية بفضل نظام الحكم الذي اتبعه محمد علي (١٨٠٥- ١٨٤٨)، فاجتذبت المستثمرين، والمغامرين، والفنانين، ذوي الطموحات، والفارين من التفكك السياسي في أوروبا، والصراع الطائفي في الشام، وقد ساعد الموقع البيني للاسكندرية، وتشكلها الثقافي على تكييف القاطنين بها على تقبل الوافدين اليها من سائر أرجاء العالم، كما اعتادوا التعايش مع الاختلاف، وتجنب الممارسات المؤسسة على ثنائيات قاطعة، وانتمت الجماعات النازحة الى ثقافات متغايرة، ولم يمل افرادها الى زرع العداءات القومية او الاجتماعية فيما بينهم، أو التمييز بين المصري والأجنبي (البير، ١٩٩٦، ٦٧٠)، غدت الإسكندرية مدينة الآخر، قومية وعالمية في آن، وقد ساعدها تاريخها الثقافي على ذلك.

فالتمثيل المرئي للاسكندرية في سائر العصور، لم ينقسم الى ثنائيات متباينة تفصل بين القومي والوافد، أو الأسطوري والدنيوي، بل تتآلف تلك الثنائيات في عملية استطرادية تتوازن بها الممارسة الدينية/ الدنيوية بالرؤى المنظرة لها. والجماعات المتباينة النازحة عبر الازمنة المتلاحقة، أنتجت رؤى متعددة للماضي والحاضر، فجاء انتاجها الثقافي متجاوزا للحدود الفاصلة بين الثقافات والأطر المعرفية. لذا، غدت الإسكندرية في نهاية القرن التاسع عشر أرضا خصبة لظهور أعمال تصويرية تقدم تمثيلا مرئيا يتصدى للتقنيات الفنية التي تجيزها المؤسسات التعليمية والمعرفية النظامية آنذاك.

وفد النازحون الى الإسكندرية يحملون معارف وتقاليد فنية مكتسبة من الاكاديميات الاوروبية. وقد تتلمذ الرعيل الأول من فناني الإسكندرية في مراسم الفنانين النازحين، ومن بينها مرسم جويلا بالنت (١٨٨٤- ١٩٥٦) مجري

* ناقدة وأكاديمية من مصر.

المولد، واستوطن الإسكندرية قرابة خمسة وعشرين عاما. وهو يعد نموذجا للفنانين الذين لم يتأثروا بالبيئة السكندرية، فلا نجد لها أثرا في أعماله. فقد استلهم مناظره الطبيعية وصوره التشخيصية ذات الطابع الرومانسي من التقاليد التشكيلية الغربية السائدة في القرن التاسع عشر. فتشخيصه للنساء يمثل الرؤية الذكورية التي تقولب المرأة في اطار شهواني الطابع، سواء أفصحن عنه ام تسترن عليه. ويتجلى ذلك في لوحته صورة امرأة (دون تاريخ، ٢٤×٣٢سم، مجموعة محمد سعيد الفارسي). فالاتقان الفني لجماليات اللوحة لا يخفي موقفه من المرأة بوصفها كائنا جنسيا يتخفى وراء قناع يرتسم عليه الخنوع والبراءة والخجل.

والمنظر الطبيعي في أعمال بالنت يختزن حالة التأمل، إحدى مميزات الرومانسية الأوروبية التي انتشرت كفعل مقاوم للعقلانية، والمادية المسرفة التي شاعت مع التقدم العلمي والثورة الصناعية، فمع انتشار العقلانية انصرف الجميع عن تمثيل الموضوعات الدينية، واتجهوا الى تصوير العناصر المادية المحيطة. وافتقد الكثير من الفنانين التجربة الروحية فترجموها في المنظر الطبيعي الذي يمثل تجربة التأمل.

وعد لوحة لقاء الأحباء (دون تاريخ، باستيل على ورق، ٢٥×٢٥سم، مقتنيات محمد سعيد الفارسي) بمثابة ترجمة للتجربة الروحية الناجمة عن التأمل في اسلوب معاصر، والشخصان اللذان يتوغلان في المشهد الطبيعي هما بمثابة وسيط يساعد المشاهد على مصاحبتهما في اللقاء الروحي.

وقد راج تصوير المشهد الداعي للتأمل كتقليد فني بين المستشرقين في القرن التاسع عشر، وقد جاء نتيجة لعلمنة التجربة الروحية، في محاولة لاستقائها من المشاهد اليومية بدلا من القصص الديني. اجتذبت صحاري مصر والشام المستشرقين لايحاءاتها المقدسة، فهي تمثل الخلفية التي دارت فيها الأحداث الدينية في الماضي، فجاء تمثيلهم لها يغالي في المثالية. (ماكنزي ٥٠- ١٩٩٥) ولكن جورج صباغ (١٨٨٧- ١٩٥١) أضفى على الصحراء بعدا آخر، حيث تختلف مشاهده الصحراوية عن التقاليد الفرنسية الهيومانية، على الرغم من انه تدرب في مراسم ايطاليا، وباريس، حيث انضم الى حركة النابي. ولد صباغ في الإسكندرية لابوين هاجرا من الشام، واتاح له تنقله الدائم بين الشرق والغرب المشاركة في الحوار الثقافي القائم، والاسهام فيه برؤيته. فتختلف لوحة الصحراء في أسوان قبل الخماسين (١٩٣٣، زيت على توال)، عن نظيراتها التي رسمها المستشرقون، الساعية الى تحقيق الرؤيا النبوئية وما يتبعها من خلاص روحي. فاللوحة قد يغمرها جو تأملي، وايحاءات بالأزل المهيب، ولكنها تبتعد عن المنظور الأحادي فلا تلتقي خيوطها في نقطة محورية، بالوصول اليها يصل المشاهد الى لحظة التجلي. بل على العكس، هناك علامات عدة تعمل على احالة منظور الرؤية حتى لا يتحدد المشاهد ببؤرة محددة في التكوين. فالمشهد قد يوحي بحالة من السكون تؤكده الصخور التي تتوسط التكوين لتقوم بمقام محور مركزي وهمي. الا ان الخطوط النصف دائرية المحيطة تبدد هذا الثبات، فتتحرك العين من الصخرة الامامية الى الخلفية دون الوصول الى نقطة ارتكاز عند الهضبة المركزية الكبرى، بل تتجاوزها متتبعة الظلال الملتوية الممتدة الى خارج الاطار. فالخطوط الملتوية التخيلية الماثلة في الامامية تتردد أصداؤها وتتشعب لتصل الامامية بخلفية المشهد، حتى يبدو الأفق قريبا وبعيدا في آن. هذه الحركة البصرية المتواترة تعد المشاهد لاستقبال العاصفة الخماسينية، وكأن المنظر الطبيعي غدا نظيرا عضويا عن



حالة من حالات التأهب. فلا ينحصر اهتمام المشاهد بالصحراء لموقعها الجغرافي، أو لايحاءاتها الدينية، مثلما كان الحال لدى المستشرقين. فقد تحول المظهر الخارجي للمكان الى تجربة مشحونة بالتوقعات. كما تحول المكان الى سياق بصري تتصل عناصره في علاقات دالة، حتى يخوض المشاهد تجربة المكان بوصفه كيانا متحركا يختزن طاقة فاعلة متفاعلة مع من يجيد قراءة عناصره.

ويتمثل لنا نبض المكان في مناظر طبيعية أخرى لصباغ، فلوحة مراكب شراعية على النيل في مصر القديمة (١٩٢١، زيت على قماش، ٧٣×٩٢سم). لها عنوان مرجعي يحيل الى موقع جغرافي معروف، ولكنه يتحول في اللوحة الى تجربة مرئية يصعب تعريفها وفقا الى مكان أو زمان بعينه.فبتوغل القارب المركزي في أعماق المشهد، نتوقع انحسارا في الرؤية، ولكن على العكس، تبدو المنازل الخلفية أكبر حجما بفعل تأثير الضوء. ويوحي التدرج اللوني بوميض الضوء على الماء، فتزداد الاضاءة كلما تسللت عين المشاهد الى الداخل. فيعمل التوزيع الضوئي على ارباك المسافات وخرق المنظور الاحادي، كما يخلق حركة دفع أمامي وارتداد للخلف، ليتأرجح التكوين بين بعدين: فالرؤية السطحية تتلقاه ثلاثيا، بينما توحي العلاقات اللاواقعية بين عناصره بأنه ثنائي الابعاد. ذلك الارتباك في التلقي تدعمه المراكب المصطفة على اليسار. فأشرعة المراكب على يسار المشهد تشكل تكوينا متوازنا من الخطوط المائلة، والأفقية، والرأسية، وهو تكوين نمطي ربما المقصود به اضفاء التوازن على الحركة دون تثبيتها حتى الجمود. فالأشرعة الممتدة لا توحي بالتباعد، فلديها أطوال متساوية على الرغم من امتدادها لمسافات الى الخلف. فهي وان تبدو طبيعية، يأتي توزيعها في الفراغ توزيعا يتعمد الغاء المنظور الواقعي.

والابتعاد عن الواقعية الصارمة كان تأكيدا لخصوصية التجربة، لذا جاءت أعمال محمود سعيد (١٨٩٧- ١٩٦٤) متحدية للمركزية الغربية التي استخدمها المستشرقون في الصور التمثيلية لمصر، كما نقضت معطياتها الدلالية. طرحت المناظر الطبيعية المحلية التي صورها محمود سعيد رؤية جديدة تدحض ما سبقه اليه المستشرقون، رؤية تستلهم من المنظر الطبيعي فضاء يتشكل بالممارسة البصرية. فالمشهد الممثل لا يكتمل سوى بتفاعل المشاهد معه. ففي لوحة منظر من الريف (١٩٢٩، زيت على ورق مقوى، ٩٤×٦٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) يتحول المنظر التقليدي الساكن الى تكوين مفعم بالحركة، فيبدو الطقس الخريفي ساكنا، داكنا، منقبضا، ولكن يتسرب وميض الضوء عبر الغيوم في الفضاء العلوي، ومن النافذة التي تتوسط البناية، فمصدر الضوء هنا لم يقتصر على اضاءة اللوحة، ولكنه يرادف بين المصدر الضوئي السماوي والأرضي. ويؤدي ذلك الترادف الى التأليف بين الحس الصوفي ومصدره الشعاع الضوئي الأثيري، والقياس العقلي المتجسد في البنيان المعماري المحكم للبناية في علاقته وعناصر المنظر الطبيعي الأخرى. ففي اعادة رؤية المنظر الطبيعي خارج النمطية التي فرضها المستشرقون، نجح محمود سعيد في التوفيق بين التجربة الصوفية والدنيوية، وهما تجربتان لم تتعارضا طوال تاريخ الإسكندرية الثقافي، ويعمل سعيد على تأكيد تلازمهما في صياغة جديدة.

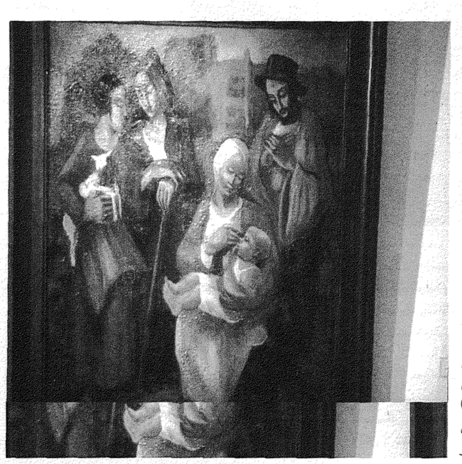
كما مثل محمود سعيد الإسكندرية في لوحة المقابر (١٩٢٦، زيت على قماش، ١١٣×٨٥سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) بصورة مغايرة لما مثله المستشرقون (حفر للمقابر الاسلامية في نهاية القرن ١٨م، من وصف مصر، العصر الحديث، الجزء الثاني). فالمشهد يجمع المقابر بالمدينة، ولكنه عند سعيد تحول من الواقعية ليغدو تجربة مركبة تمزج الذاكرة والوجود، وعالمي الماضي والحاضر معا. أما النسوة اللاتي في الأمامية فتقمن بدور الوساطة حيث تربطن الجبال بالسحب، والأرض بالسماء. فهن تنتسبن الى الجبال بفعل الترديد اللوني، كما تنتسبن الى السماء بفعل الشفافية التي تكسوهن، حتى غدون مصدرا للضوء كالسحب. فتجتمع في النسوة صلابة الصخور، وأثيرية الضوء، وتتجسد فيهن علامات الوجود والغياب، الحياة والموت، فهن تمثلن نقطة الوصل بين المقابر الواقعة في أمامية اللوحة والمدينة التي تتراءى في الأفق.

وحينما يمثل محمود سعيد المدينة، تغدو بدورها فضاء ثقافيا يثير الجدل حول أساليب التمثيل الثقافي لها فيما مضى. ولوحة المدينة (١٩٣٧، زيت على قماش، ٤٠٠×٢٢٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) قد تبدو لأول وهلة وكأنها تمثيل يحاكي الواقع. فالتكوين قد نفذ في بنية ذات منظور هرمي تتوسطه بنات بحري (فتيات الإسكندرية)، ولكن لا تظل عينا المشاهد محصورة في اطار هذا التكوين

الأحادي الرؤية. فالشخوص في اللوحة تنظر في اتجاهات متضاربة فينحرف انتباه المشاهد من البؤرة المركزية الى زوايا أخرى للرؤية، مما يقوض البنيان الهندسي الهرمي للتكوين. فبائع العرقسوس القادم من اليمين يختلس النظر الى بنات بحري، بينما يتجنبهم الأب القادم من اليسار ممتطيا حمارا مع ابنه. أما الابن فيتطلع فيما وراء اطار المشهد جهة اليمين. وفي المركز، تستجيب اثنتان من بنات بحري الى نظرات بائع العرقسوس، بينما تجول عينا الفتاة الثالثة باحثة عن المتلقي خارج اطار اللوحة– وتطلعها الى ما هو خارج الاطار بمثابة دعوة للمتلقي للمشاركة في عالم المدينة بالتفاعل مع عناصرها.

وصورة المدينة ونسائها تختلف هنا عما ألفه المشاهد في لوحات المستشرقين، فقد أسهم سعيد في تقديم رؤية جديدة للاسكندرية بالمشاركة في ايجاد آفاق جديدة تساعد على التخفيف من الارتباك الثقافي الذي نشأ نتيجة لاصطدام المعتقدات المألوفة عن العلاقات الاجتماعية بالنزعات الوافدة. فعلى عكس صور الحريم الماجنة التي فاضت بها لوحات المستشرقين، تتصدى بنات بحري في المدينة لكل من يعترض عليهن الطريق بنظرة رادعة، نظرة تقرن الجنس بالمعرفة، نظرة تكسب المرأة موضعا في فراغ اللوحة، لتغدو عنصرا فاعلا، تحرك وتتحرك مع عناصرها، فبنات بحري تتخذن مسافات متقاربة بين بائع العرقسوس الذي لا يخفي مشاعره، والأب الذي يحجم عن الافصاح عنها. فالصورة السالفة للمرأة الخانعة، الخاضعة تتبدد في التمثيل الجديد لها. فتقف البنات صامدات، تتجاهلن غواية بائع العرقسوس، ولا تأبهن بالبنية الاجتماعية القائمة على الأبوية. فهن تتوسطن نظرتين متناقضتين للمرأة: *المرأة* بوصفها أداة متعة، والمرأة بوصفها جزءا من بنية أبوية، لتظهرن امكانية النظر اليهن برؤية جديدة، فهن تطرحن منظورا بينيا جديدا، يتحدى البنية السلطوية القائمة على علاقات هيمنة وخضوع. ومن ثم، تغدو قراءة اللوحة فعلا أدائيا يمارس التغيير الثقافي باعادة قراءة العلاقات التشكيلية فيما تجسده من دلالات، مما يدعو الى اعادة النظر في المعتقدات السالفة.

وعوامل الازاحة التي شهدتها الإسكندرية، منذ نهايات القرن التاسع عشر، فتحت آفاقا جديدة لتشكيل ثقافة عبر قومية تتصدى للفوارق الثقافية. ويتجلى ذلك في أعمال اونيج افيديسيان (مواليد تركيا، ١٨٩٨–؟) الأرمني الأصل، الذي تدرب في الاكاديميات الاوروبية قبل النزوح الى الإسكندرية، ولم يتدخل تأسيسه الأوروبي في توجهاته الفنية مثلما كان الحال في انتاج المستشرقين. فانتاجه لا يقدم تمثيلا للغيرية، وهو الاتهام السائد الموجه للمستشرقين (لندا نوتشلن، ١٩٩١، ١٢–١٥). بل تتطلب لوحاته قراءة تتعدى الفوارق الثقافية، لصعوبة احالتها الى مرجعية ثقافية محددة، واستيعابها لأسباب عدة، الى جانب مراجعته



للتراث البيزنطي لايجاد موضع للذات بعد تعرضه للترحال المتكرر.

ولوحة العائلة (١٩٤٦– ٤٨، زيت على قماش، مقتنيات م. تشاكدجيان) تتناص ولوحة من الفسيفساء ترجع للعصور الرومانية (اكتشفت في ثمويس، ومعروضة في المتحف اليوناني والروماني، الإسكندرية) كما تتناص ولوحة المدينة لمحمود سعيد. والوعي بهذا التناص يؤكد ضرورة قراءة التمثيل المرئي السكندري بوصفه تمثيلا لمدينة أو سياقا ثقافيا تتنازع/ تتفاعل فيه الهوية/ الخصوصية والرغبة/ الغيرية. والعائلة لأفيدسيان تحتفي بمثاليات الترابط الاجتماعي المتمثلة في الأسرة التي تتوسط اللوحة، كما تستدعي ما يختزن في الذاكرة من معارف تتمثل في ألواح بين يدي شيخ حكيم يمارس دور المعلم ويشغل الجانب الأيسر من التكوين. ولكن هناك ايضا وقتا للمرح والرقص او الاحتفاء بالزمن الآني تمثله الفتيات في أقصى يمين التكوين. ويمكن قراءة اللوحة كوحدة كلية او كثلاثية يجمعها اطار واحد. وان كانت العائلة تتناص وما سبقها من تمثيل مرئي سكندري فهي تسهم بقراءة جديدة للطقوس الحياتية والروابط الاجتماعية في سياقاتها العامة والخاصة. والتشكيل يضع الشخوص في الأمامية، ويمتثل بالتساوق المعماري الى حد تجميد الحركة لتنسيق الايقاع. فالتساؤلات الاجتماعية التي تشغل أفيدسيان فيما يخص علاقة الأسرة بالتاريخ، وموازنة الحياة بين الجد والهزل هي تساؤلات تثير إشكالا فنيا، يستلهم الفنان حلولا له من التقنيات الفنية المستخدمة في الايقونات البيزنطية، فهو يطرح واقع العلاقات الاجتماعية في صراعها بين الجد والهزل في تكوين يكاد يكون ثلاثي الأجزاء (مثلما المعتاد في الايقونات البيزنطية) مما يتيح للمشاهد حرية ايجاد العلاقات بين الاجزاء التي تمثل تكوينات مستقلة ومترابطة في آن.

وقد تبدو لوحات افيديسيان وكأنها تتناول موضوعات سرمدية لافتقادها البعد التاريخي الآني. ولكنه يهدف الى احياء صور من ماض ولى، يرى ضرورة ادماجها في حاضر ذي موضع تاريخي وجغرافي. وربما استلهم رؤيته المتخطية للازمنة والامكنة من التجربة السكندرية التي مزجت الثقافات على مر العصور، مما شجع الفنانين النازحين اليها على التجريب في التقنيات الفنية بالاستفادة من كافة الثقافات متجاوزين الاسس الجمالية الكلاسيكية.

ولوحة السباحة (١٩٤٩، زيت على قماش، متحف الفن الحديث، الإسكندرية) هي تمثيل لامرأة لا تنتمي بمظهرها الى مكان أو زمن محدد، كما يبتعد المشهد المحيط بها عن التمثيل الطبيعي. وقد توحي اللوحة بأنها تمثل الإسكندرية– حورية البحار– وهي كانت تمثل في الفن البطلمي في صورة امرأة البحار، مع اختلاف التقنية المستخدمة هنا، والتي تصور الإسكندرية بوصفها مكانا يتعدى حدود الامكنة، فالسباحة تمثل تزامن الحقب التاريخية، بمزجها لتقنيات الحداثة والقدم في التشكيل. فملامح السيدة توحي بأنها عصرية، مقدمة على الحياة، بينما تضفي عليها انحناءة الرأس– وهي مستمدة من الايقونات البيزنطية– سمة التروي، فهي مقدامة دون مجازفة. أما زيها فيمزج الملبس المصري القديم في غطاء الوسط، بعباءة الاساقفة والنبلاء في العصور الوسيطة، لتبدو في علياء يدحض النظرة الذكورية المتلصصة للمرأة كما مثلها المستشرقون. وتعد السباحة جزءا من المعالجة التشكيلية واللونية للمكان المحيط، فهي معالجة تبتعد عن التمثيل الطبيعي. كما يصعب تحديد مصدر الضوء في التكوين، مثلما الحال في الايقونات البيزنطية، ووظيفة التظليل هنا ليست للايهام بالواقع، بل لربط المرأة بالأرض، وتوثيق العلاقة بينهما. وفي استخدام التظليل– وهو تقنية واقعية– في تكوين لا واقعي، مفارقة تاريخية المقصود بها تخطي الأزمنة والامكنة لا لمجرد الخروج عن التاريخ، بل لاظهار الطبيعة المركبة للمرأة/ الإسكندرية، مما يدحض الآراء التقليدية للانثوية/ الهوية، احدى القضايا الرئيسية التي تناولها الفنانون في العالم آنذاك.

تبارى فنانو الإسكندرية وفنانو الغرب في معالجة الهموم المعاصرة، بالاستفادة من التجربة السكندرية– فيما تمثله من تعددية السياقات التاريخية والجغرافية– ببعث العناصر المرئية المحلية التراثية لتوظيفها في التحديث التقني. وتوصلوا بذلك الى حلول جديدة تبتعد عن التقنيات الاوروبية الاكاديمية، ولذا ظل انتاج السكندريين مهمشا الى عهد حديث، فهم يختلفون عن فناني المركز الاوروبي، ومبعدون من قبل القاهريين لاتهامهم اياهم بالولاء لخلفيتهم الأوروبية، وهذا الخلاف مثار للجدل حتى يومنا

هذا. وربما نجد في اعمال مارجريت نخلة (١٩٠٨ - ١٩٧٩) ما يعيد النظر في تلك الاحكام المطلقة، ففي مجموعة لوحاتها التي تمثل باريس في الخريف ما شجع النقاد على ربطها بالانطباعيين، بينما لم يكن الانطباعيون المصدر الوحيد الذي استوعبت مارجريت تقنياته. ففي لوحة بورصة باريس (١٩٤٥، زيت على قماش ٩٩×٨٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تبرز لنا الفنانة امكانات تصويرية هائلة كامنة في مشهد يومي يمثل تكالب البشر على المال في رؤية كوميدية ساخرة لملهاة الحياة. فالمشهد مفعم بالحركة التي نتتبعها في ضربات من البقع اللونية المتكررة في تكوين دائري. وتتكدس الشخوص الممثلة في ايقاع متسق وتشغل فراغا ضيقا حول مركز غائب. والحركة الدائرية المتلاحقة للجماعة تحجمها المسطحات ذات الخطوط المستقيمة التي تشكلها الحواجز الحديدية في الخلفية، وكذلك الحوائط الجانبية. فعلى خلاف الانطباعيين، لا تقدم مارجريت نخلة رؤية لحظية، بل حالة استمرارية تتولد عن حركة تبادلية متكررة. ففي داخل السطح الدائري تمتد الأذرع في حركة جاذبة نحو المركز. وتنسلخ بضعة شخوص عن دائرة الحشد لتتجه نحو حواف التكوين، مما يوحي بحركة طاردة من المركز. وتتراءى لنا الحركة التبادلية بين الجذب والطرد المركزي من منظور علوي، يستخدم امكانات المنظور الثنائي في تحقيق المنظور الثلاثي الأبعاد.

فتوازن ايقاع الترددات اللونية التي تمثل الشخوص في فراغ التكوين يتولد عنه ايقاع زمني يوازن بين الحركتين الدائريتين الجاذبة والطاردة معا. فالتوازنان اللوني والحركي يفضيان الى ترابط زماني ومكاني في تجربة مرئية تقيم علاقة تبادلية بين المنتج والمشاهد، او الفاعل والمفعول به. تلك التقنية تتحدى مركزية المنظور الغربي من جانب، ومن جانب آخر تتصدى الى لا مركزية الوحدات المتكررة في الفن العربي، التي تمثل شكلا من أشكال حلقات الدوار مثلما في رقصة التنورة، الرقصة الصوفية المؤدية للهذيان. فتلك الموازنات تبرز التفاعل بين الحركة والثبات، دون ادماجهما او نفي احداهما.

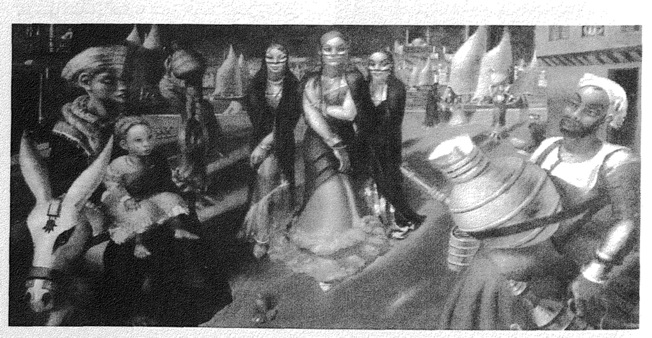
وهناك تكوين دائري آخر في لوحة الحمام (١٩٤٨، زيت على قماش، ١٠٠×٨٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) وهي تعتبر محاكاة ساخرة للوحة الحمام للفنان الفرنسي انجر (١٨٥٩ - ٦٣) Ingres، زيت على قماش ٤٢سم، متحف اللوفر، باريس)* فلوحة انجر تمثيل لا واقعي وشهواني، يعمل حمام مارجريت نخلة على نقضه حيث تقدم ملهاة ساخرة للحمام الذي ظل مثيرا للتلصص الذكوري. فالأجساد النسائية عالجتها مارجريت بالمبالغة في الشكل لابراز القوى العضوية الكامنة في النسوة، وتكاد تكون التقنية التشكيلية المستخدمة هنا أقرب الى التلقائية لاظهار بساطة تلك الشخوص، فالنسوة قد تحررن من القيود الاجتماعية المتمثلة في الملبس، ولكن لا تتعمدن الاثارة الجنسية. ففي هذا السياق يغدو نزع الملابس تحررا من القيود، ويغدو الحمام مكانا للابتعاد عن المراقبة والاستجمام وهو حق مكفول لهن. فالغرض هنا ليس تعريض أجساد النساء لمتعة النظرة الذكورية التي استباحت استرقاق النظر اليهن في خلوتهن. فالتكوين الدائري يعترض على الرؤية المركزية الملازمة للذكورة، ويتيح لرؤية أكثر تشعبا عبر المسطحات الدائرية، يتوسط التكوين حمام مستدير، وتعمل الاقواس الخلفية على ترديد الحركة الدائرية، وتتوزع المستحمات في تشكيلات ثنائية لضبط الايقاع في المشهد الذي يوحي بالارتباك ويضج بالحركة.

وان كان التكوين لا يمتثل بالقيم الجمالية الكلاسيكية فذلك لا يعيبه، فالمقصود ليس دعم المفهوم الاوروبي للجمالية بل تقديم رؤية محلية تبرر التقنية المستخدمة. فهي تتجنب الرؤية الذكورية الغربية التي تضعف المرأة بجعلها مثارا للشهوة، ومن ثم قمعها، وتعمل مارجريت على دحض تلك الرؤى بتمثيل القوى الفطرية الكامنة التي تظهر عند تحررها من العوائق الاجتماعية. والقدرة على التحرر من القمع الاجتماعي عادة ما تتوافر لدى الطبقات المهمشة، وهي طبقة غير ممثلة في الخطاب المهيمن، ومن ثم لم يهتم أحد بتمثيلها وبالتالي قد تم تنميطها في قوالب اجتماعية تتكيف مع المفاهيم السائدة. وقد أدركت مارجريت نخلة خصوصية المهمشين التي جهلها المصورون الغربيون، وترتب عليها اخفاقهم في استيعاب الاختلافات الثقافية واكتشاف امكاناتها التشكيلية. فمارجريت تعيد صياغة الحدود التي رسمتها الثقافة الغربية الرفيعة بتمثيلها لمشاهد ومواقف من الحياة اليومية للعاديين أو المهمشين بأسلوب الملهاة الساخرة لتتجنب حصرهم في منظور أحادي

يطمس خفايا وجودهم.

لم تكن التحولات التي طرأت على الأساليب الفنية السكندرية- في بدايات القرن العشرين- مجرد محاولات لمحاكاة الغرب في تقنياته المتنوعة، بل شكلت التقنيات الجديدة تحديا للنزعات الغربية حيث تجاوزت الخيارات القائمة على النزعة الذاتية التي تدعم النسبية المطلقة، والشائعة في الغرب آنذاك. ويتجلى ذلك فيما قدمته إيمي نمر، السورية الأصل، حيث يتحدى انتاجها ذاتية التعبير، والانغماس في الحسية المفرطة، التي ازدادت شيوعا. فهي تشكل تكوينات جمالية ذات ايحاءات صوفية بها عبق الشرق، ومستلهمة من الجماليات القبطية والبيزنطية، وهي جماليات تزخر بها منطقة الشرق الاوسط. (للمزيد انظر اندريه جرابار (١٩٥٣) في دراسته عن العلاقات بين فنون البحر المتوسط قديما).

وفي لوحة الميلاد (١٩٣٠، زيت على قماش، ٧٨×٧٨سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تعيد ايمي نمر تمثيل الأيقونة الشرقية ذات المسحة الصوفية، فعلى عكس وجوه الفيوم التي ترمقنا شخوصها بنظرات ثاقبة، تسبل الشخوص الممثلة هنا عينيها وكأنها في تأملها للطفل، وهو موضع الاهتمام الرئيسي في التكوين، تتأمل ذواتها. وقد تم تحديث التقنية المستعارة من الأيقونة الشرقية في توزيع العناصر في الفراغ، واستخدام الاضاءة، ومزج الألوان، مما له الأثر على التأثير الكلي للوحة. يتسم التكوين بالتساوق لوجود محور مركزي متمثل في الطفل، يوازن العناصر المحيطة به. وقد يوحي التكوين بمنظور ثلاثي الأبعاد لظهور طيف مدينة قابع في الخلفية، ولكن المنظور الثلاثي ليس المقصود به تجسيد الشخوص الممثلة تجسيدا طبيعيا، بل لتكتسب حيزا في الفراغ يقربها الى مخيلة المشاهد الذي اعتاد الشخوص الممثلة في بعدها الثلاثي. فغدت الشخوص أكثر ألفة للمتفرج من شخوص الأيقونات المسطحة، دون أن تمثل تمثيلاً طبيعيا، وتكتسب الشخصيات الممثلة في اللوحة طابعا صوفيا يعيد انتاج الايقونة الدينية ليس بهدف اعادة تأسيس مفهوم القدسية. فالروحانية التي تتسم بها الشخوص لا تفرض كيانات سامية/ متعالية، بل تدعو المشاهد لتأمل حالة السكينة النابعة من رهافة/ بساطة الحس. ويتساوى موضع الشخوص في التكوين مما ينقض الترتيب الهرمي السائد في الأيقونات الشرقية التقليدية، فالأم والابن يتساويان بالحشد الملتف، ولا يتمايزان بهالات من النور تحيط برأسيهما. أما هنا فينبع الضوء من صدور كافة الشخوص دون تمييز، وان زادت مساحة الضوء المنبثقة من صدر الطفل. وهناك تساوق في تشكيل الصدور المنيرة ليتجلى عبر ذلك التناسق التواصل المشترك بين الشخوص التي تؤلف بينها محبة الطفل الوليد. فالتراسل المتبادل بين الشخوص في صمت يصعب تعليله وفقا



للتصنيفات الدنيوية أو الدينية، فهو يمزجهما/ يتجاوزهما معا.

وباضفاء مسحة سحرية على الشخوص الممثلة، تسعى إيمي نمر الى تجاوز الغيرية، ذلك بتجنب تنميط الشخوص بدلالات قاطعة. فالملامح خالية من التعبير وتمتنع عن البوح بمعنى كامن بها. فالاحتفال بالميلاد هنا يصعب صياغته عبر انساق اللغة المتداولة لأنه يمثل تجربة لا يتباين فيها البوح والكبح. وليس الهدف بتلك المراوغة هو اعاقة فهم اللوحة، بل اطلاق آفاق التفسير لاتاحة امكانات متعددة للرؤية، والاعتراف بتعدد الرؤى هو خطوة لتقبل الغيرية.

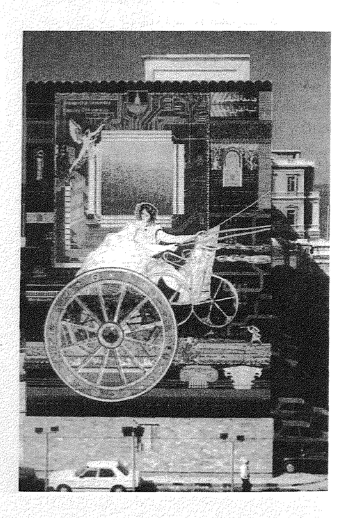
كما تستخدم ايمي نمر تقنية تجمع بين الشفافية واللاشفافية في تمثيل الصور الشخصية، والطبيعة الصامتة، والمناظر الطبيعية. ففي صورة شخصية لامرأة (١٩٢٩، زيت على قماش، ٧٠×٥٨سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تظهر تفاصيل واقعية توحي بملامح وجه احدى السيدات، دون مراعاة تجسيد الكتلة، او الاهتمام بتنفيذ الشكل على وجه أكمل. فالصورة الشخصية هنا تستعيد التقنية المستخدمة في الايقونات البيزنطية والقبطية، ويظهر ذلك في انحناءة الرأس، والعيون المسدلة، وأحادية اللون المستخدم، الى جانب انبثاق الضوء من الصورة الشخصية عينها. والتجديد التقني في اللوحة يتمثل في عملية الازاحة التي تبدلت بموجبها الخامات المكونة لنسيج اللوحة. فالشعر والملبس يتجليان في شكل نتوءات وبروز ليخلقا تباينات بين المساحات المضيئة والمعتمة. ويختلف ذلك الاسلوب عن تقنية التكعيبيين التي تقحم التراكيب الهندسية على موضوع التمثيل، حتى صارت محصورة في أشكال هندسية صارمة. اما الانقطاعات المرئية في لوحات إيمي نمر فهي تنبع من سطح اللوحة وليست مقحمة عليها. فالتعارض بين المستوى الواقعي لتفاصيل الوجه، وعناصر الازاحة التي اضفيت على النسيج ليغدو بعيدا عن الواقعية يفضي الى اللاحسم بين المنظور الثنائي والثلاثي الأبعاد، والتناوب بين النسبي والمطلق. فتفاصيل الوجه تمثل رؤية واقعية بينما تعمل تعاريج النسيج الى ازاحة العناصر الأخرى لتبدو غير واقعية. ويعمل هذا بدوره على تجنب تأكيد هوية الوجه المشخص او اختزال ما يمثله في دلالة ثابتة. فلا تنتهج ايمي نمر خطوات تحليلية في معالجتها للصورة الشخصية، بل توحي لمساتها بقسمات الوجه دون التركيز على الانفعالات النفسية المألوفة، متجاوزة بذلك حدودية الصورة الشخصية التقليدية التي ارتبطت بالقدرة على التمثيل الدقيق لشخصية فعلية.

ابتعدت ايمي عن الواقعية المفرطة، واجتذبتها خفايا النفس فتجنبت الوقوع في مأزق النسبية المطلقة الذي حفلت به الأوساط الغربية والنابعة من لذة الانغماس الذاتي. فجاء استخدام ايمي لتقنية الايقونة في أعمالها مفعما بالحس الذي يستشعر التداخلات القائمة بين حاستي البصر والملمس. ذلك الحس ينبئ عن معرفة بالتقنيات التمثيلية المتنوعة، وذلك ليس بهدف تنميطها في شكل يحقق التجانس اللاارادي. فالتمثيل المرئي يستخدم هنا بوصفه فضاء يتيح اللقاء الثقافي، لاجتياز النقطة الفاصلة بين الذات والغير.

وقد استفاد الأخوان سيف وانلي (١٩٠٥– ١٩٧٩) وأدهم وانلي (١٩٠٨– ١٩٤٩) من التجارب التقنية الغربية في أعمالهما، حيث استوعبا تنويعاتها المختلفة واستخدماها في مراحلهما الفنية المختلفة، حتى يصعب تتبع تطور العلاقات التصويرية في أعمالهما لتبدل الأساليب الفنية المستخدمة. فقد يسود الفراغ في بعض اللوحات دون التركيز على التفاصيل، وفي لوحات أخرى قد يقترب سيف وانلي من الذات المشخصة لتشغل الفراغ بأكمله، متجلية من منظور أمامي يخلو من أية أبعاد. وبينما تفتقد لوحات سيف وانلي اية خصوصية تاريخية حاول ابتداع أسلوب يجسد المشهد الطبيعي لمدينة الإسكندرية. وتفتقد راقصات الباليه في لوحات أخيه أدهم وانلي أية علامات للهوية، ولا تتمثل في سياق سردي. كما تفتقد لوحات أدهم وانلي أيضا المرجعية التاريخية والاجتماعية. فلوحة المحكمة (دون تاريخ، زيت على أبلاكاش، ٣٦×٥٤سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تمثل مشهدا يلمس خصوصية اجتماعية تتناول مشكلة الطلاق. ولكن اللوحة لا تفيض بحس مأساوي، ولا تتجلى فيها وطأة الحياة، انحصر اهتمام الأخوين وانلي في استملاك التقنيات الأوروبية لمحاولة اكتشاف لغة مشتركة بوسعها التعبير عن البيئة المحلية، مما أدى الى اتهامهما بمحاكاة الغرب. فلم يتفهم البعض أن الحوار التقني الذي تداول به الأخوان مع محدثات الغرب قد تم عبر لغة أجنبية، وقد يكون ذلك مرفوضا من بعض النقاد، ولكن ينبغي تفهمه

في السياق الثقافي الذي تم فيه.

ظل الوضع الثقافي في الإسكندرية مهيأ لتفاعل الثقافات، متجاوزا التعصب للغة القومية، ويشهد على ذلك انتشار المجلات الثقافية في لغات متعددة، وان فاق عدد المجلات الصادرة بالفرنسية ما يصدر باللغات الأخرى، ولم يكن في ذلك انكار للهوية القومية، بل تأكيد على أحد أوجهها المتعددة، وهو الوجه المنفتح على العالم، فمفهوم الحداثة ما كان ليتحقق سوى عبر وسيط حيادي، لغة غريبة على الجماعات النازحة الى الإسكندرية والمقيمة فيها، ولكنها لغة تتيح لتلك الجماعات الاتصال بعالم الحداثة، ظلت الجماعات المتعددة الجنسية التي تقيم بالإسكندرية حتى منتصف القرن العشرين تتبنى موقفا ليبراليا يرفض التقيد في اطار ثقافة رسمية تفرض عليه. ويرجع ذلك الى تجنب تلك الجماعات إثارة النعرة القومية التي مزقت البلدان



الأوروبية الفارين منها، او الفتن الطائفية التي حاصرت النازحين من بلاد الشام. (للمزيد انظر البير، ١٩٩٦/ ٦٩-٩٤). باتت الاسكندرية موضعا بينيا بين الأمم يسمح بالتعددية. ولكن بعد تأميم قناة السويس، يفشل التضامن الجماعي الذي نما في الإسكندرية في الصمود للتغيرات السياسية لقصور في توجهاته. فقد اقتصر التضامن الجماعي على ابناء الحضر، وتأسست مفاهيمهم الثقافية على رفض تسييس الدولة، ومع ذلك، نجحت تجربة الإسكندرية في تشكيل مرحلة انتقالية بين النظام العثماني ومصر المستقلة. (البير، ١٩٩٠، ٧٣٦).

أما القومية المصرية فنشأت عن تحالف طبقة الريفيين المتمسكة بالتقاليد، والطبقة البرجوازية المقيمة في الحضر. وقد أدت التغيرات التاريخية والاجتماعية في الخمسينات والستينات الى تنامي الشعور القومي، كما تولدت الحاجة لانتاج فن يتميز بخصوصية تاريخية. ويجسد محمد حامد عويس (مواليد ١٩٢٠) تلك الطموحات القومية في انتاجه، ولوحة خروج العمال (١٩٥٣، زيت على قماش ٩٨×٧٩سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تمثل التضامن بين القوى العاملة، ويتراءى لنا الحشد جامعا للهوية الريفية والحضرية معا، يتقلص الفراغ في اللوحة ليتجسد فيه العمال بوصفهم وحدة تشكيلية متكاملة والعمال الشاغلون أمامية اللوحة يرتبطون تشكيليا بمداخن المصانع المتصاعدة في الخلفية، لربط مفهوم التقدم بالانتاج، وان كان المثقفون الاوروبيون قد اكتشفوا آنذاك الآثار المدمرة للتصنيع، فالقوميون، وأنصار الحركة الشعبية في مصر لم يتنبهوا الى ذلك، وكان التصنيع بالنسبة اليهم مفتاح التقدم.

وازداد الاهتمام بتحرير المرأة المصرية والعمل على الحاقها بالتعليم لتحقيق المجتمع العصري، فبدت لحامد عويس صورة المرأة التي شخصها محمود سعيد في لوحة المدينة لتتلاءم وصورة المرأة الجديدة. فقدم حامد عويس لوحة بنات الإسكندرية (١٩٦٧، زيت على قماش، ١٣٥× ١١٠سم). لتحاكي لوحة محمود سعيد المدينة محاكاة ساخرة. فقد استبدلت احدى الفتيات الثلاث الزي الشعبي بزي المرأة العصرية الذي لا يعوق خطواتها المتقدمة نحو الامام، وقد اتسمت على ملامحها الجدية الملازمة للمرأة المتعلمة، فلم تعد هناك حاجة للنظرة الساحرة المرتسمة على وجوه بنات الإسكندرية، مثلما في لوحات محمود سعيد.

اما الفتاتان اللاتي لم يتعلمن فتمكثان في الخلفية، تتهامسان في قلق، ربما كان عويس يتطلع الى التقدم بينما ادرك الانقسام الداخلي المعوق له.

ويتجسد هذا الشقاق الداخلي في معالجة الفراغ في لوحة البطالة (١٩٨٩، زيت على قماش، ٦٠×٥٥سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) فالشكل الرابض يكون كتلة صلبة في فراغ يكاد يكون ثنائي الابعاد، ويعد فراغا متخيلا، لا يرتد الى أفق يتراجع الى الخلف، بل يدعم الشكل الذي يحتل المقدمة. وليست هناك حدود قاطعة تفصل ما بين مقدمة اللوحة وخلفيتها، كما ان الوضع الغريب للرأس المرفوع البارز من الجسم الرابض، يكسب التكوين منظورا علويا وسفليا، وبذلك فالتكوين يجسد عزيمة قوية للنهوض حتى في حالات التوقف عن العمل، فيبدو الشكل وكأنه رابض ومسترخ في آن. وبينما يتراءى لنا الشكل عبر تقنية واقعية، نظل على وعي بأن موضع الشكل في الفراغ، تحقق على نحو غير مألوف، فيما يمثل معالجة جديدة للشكل تكسبه رؤية خاصة.

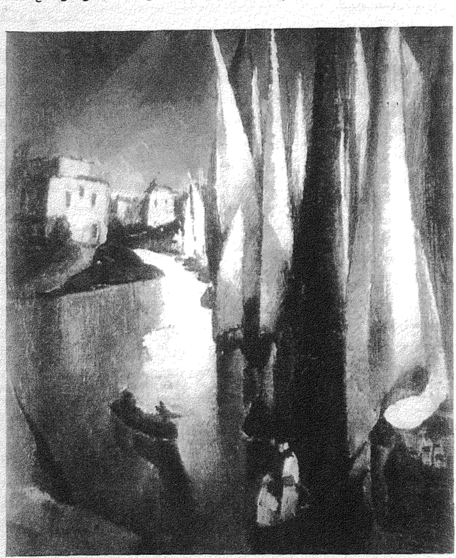
بات تمثيل الفراغ يثير معضلة للمصورين السكندريين. فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بمحاولة انتاج تمثيل مرئي للهوية المحلية بتجاوز المفاهيم التقليدية للهوية بوصفها اختلافا. ولكن مع تغير الظروف التاريخية بعد تأميم قناة السويس، فجرت الشعارات القومية المتشددة خطابا كولونياليا معكوسا. وحفل هذا الخطاب بمزاعم توحيد الكلمة من اجل التضامن مما ترتب عليه ظهور نظام هرمي جديد كان من شأنه الهيمنة على الممارسات الثقافية. تراجع هذا الخطاب بعد واقعة ١٩٦٧، فحرب الايام الستة أثارت التساؤلات حول المفاهيم الخاطئة عن الذات مما يتطلب أيضا، مراجعة الاعمال التصويرية التي تمثلها. وعصفت السبعينات بالاحتجاج على التراتب القيمي المفروض من قبل المؤسسة الفنية والمؤسسات التعليمية. فالتجارب البصرية لدى جيل السبعينات تغايرت بشكل ملحوظ عما قدمه أسلافهم، وعما قدمه الفنانون الذين تصدروا الساحة الفنية آنذاك. فقد سادت مدارس فنية تبتعد عن الحياة الاجتماعية للطبقة العاملة والوسطى، كما تغترب عن ثقافتهما، واحتجت الأجيال الشابة على الفصل بين الثقافة الراقية والدونية، وهو فصل لم يكن موجودا في تاريخ الإسكندرية الثقافي. (ستيوارت، ١٩٩٦، ٢٣٨). وقد دعم هذا الانقسام الثقافي جيل من الاكاديميين كان قد استملك الأسس التشكيلية الذائعة في الاكاديميات الفنية الغربية التي وفدوا اليها للتدريب، وقاموا بفرضها على الاجيال الصاعدة بعد عودتهم الى الوطن. وعادة ما تقترن تلك التصورات الخاطئة ببنية اجتماعية ترفض الفن المحلي بكافة اشكاله، حتى تغدو الثقافة المحلية مغتربة في تربتها. ويأتي ذلك مخالفا لثقافة الإسكندرية التي ظلت في كافة مراحلها تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن المحلي والوافد. بعد ١٩٦٧، تنبه جيل السبعينات الى وجود شقاق داخلي في الهوية القومية. وأفضى ذلك الى قيام عدة جماعات معارضة منشقة لتؤكد ان الثقافة القومية تقوم على الاختلاف، أي تتعدد امكانات تمثيلها لتنوع آفاقها.

واحتدم الجدل حول تلك المراجعات الذاتية في مجلة الصحوة (١٩٧٥)، وهي دورية ثقافية محلية اصدرها شباب السبعينات المنشق عن أسلافه. شنت الصحوة حملة نقدية شعواء على فن المؤسسة فاتسعت الممارسات الفنية آنذاك، حيث قام بها أفراد ينتمون الى سياقات اجتماعية متعددة، كانوا قد استفادوا من مجانية التعليم، وعلى الرغم من ان التعليم المجاني قد وظف لخدمة النظام الشمولي، الا انه- للمفارقة- جاء بنتيجة عكسية حيث أتاح الفرصة للمهمشين المستفيدين من المجانية، استخدام اللغة المكتوبة والمرئية للتعبير عن احتجاجهم، وترتب على اشتراك فئات شعبية متعددة في صنع الثقافة احياء الاهتمام بالتراث الثقافي السكندري الذي لم يميز بين الثقافتين الرفيعة والشعبية. (هناك عدة مقالات تعبر عن ذلك في الفن والحياة، ١٩٩٣).

وكان عصمت داوستاشي (مواليد ١٩٤٣)، من بين كتاب الصحوة، كما لم تفلح الدراسات الاكاديمية التي تدرب عليها في ترويض خياله، وقد استلهم داوستاشي محاولاته التجريبية من الفن الشعبي. ويعد الفن الشعبي سجلا يحمل تراثا متنوعا من الطرز الفنية، تتراكم فيه آثار لا حصر لها، عمل داوستاشي على صياغتها في سياق معاصر، فقد استمد من الفن الشعبي امكانات جديدة لمحو الفواصل بين التصوير، والنحت والفنون الحرفية، فباتت الصور التي استمدها من الفن الشعبي صورا مركبة مهجنة تتألف من أشكال آدمية وحيوانية مركبة، ففي مجموعته قراءة فنجان القهوة (١٩٩٨، زيت على قماش، ٧٠×١٠٠سم) يحاكي المواجهات بين الآدمي والاسطوري محاكاة ساخرة، كحلم

كيخوتي لخوض المغامرات الناجحة. وأحيانا يقدم تشكيلات حروفية تفتقد بعدا سرديا. وهناك بعض القراءات لاعمال داوستاشي قد استخلصت رموزا ذات دلالات خفية من التمثيل البصري في اللوحة. (عالم داوستاشي، ١٩٩٣، ٨٩) ولكن من الاحرى قراءة تلك الصور المرئية بوصفها علامات تثري السطح، وبالتالي، يصعب تفسيرها من منظور ثابت.

وان كانت أعمال داوستاشي تقدم تجربة بصرية ذات قيمة زخرفية فذلك لا ينتقص من فحواها العاطفي، فهو غير معلن، ولا يتكشف لنا بسهولة. فالتكوين في لوحاته يخلو من نقطة مركزية او خط محوري فاصل، وخلوه من الاتساق لا يفقده توازنه، ولكنه يحول دون التحديق عبر منظور أحادي. كما يخالف الجماليات التقليدية فتغدو القوى المتعارضة في اللوحة، المتمثلة في الثنائيات اللونية- الأزرق والبرتقالي- متوازنة. ويعج فراغ اللوحة الضئيل بالحركة مما يثير الاهتمام في علاقات التساوق واللاتساوق. وتكراره لبعض عناصر اللوحة لا يكون مجرد نسخ، فهناك دائما تنويعات في الأسلوب، أو على الحجم، او الشكل في النسق التكراري. ويمتزج التكوين بتكرار الأشكال، والأنماط الزخرفية، والتنويعات اللونية، مما يتيح قراءات متعددة للوحة، فالأشكال المستخدمة تنتمي لحقب ثقافية متغايرة، وتنويعاتها انما تدل على التماثل في الاختلاف، ومحاولة التعرف عليها هي محاولة للتعرف على هوية متعددة الثقافات عمل الاعلام على حصرها في قالب واحد. فالمراوغة البصرية تحد من الرؤية الثابتة كما توفر قراءات بديلة لإشكالية الهوية، التي تخضع لخطاب طائفي في الوقت الراهن.



فلاعادة صياغة الهوية ينبغي مقاربة الذات بوصفها نقطة التلاحم بين الهوية والاختلاف. فالتعرف على الذات هو وعي بالآخر الذي تحتويه، والوعي بالأوجه المتعددة للثقافة التي تشكلها، فالفهم الذاتي يتطلب الابتعاد عن الذات لتجاوز المحلية المغلقة، كما يفضي الى تجاوز المصادمات مع خطاب الاستشراق واتاحة الفرصة لانماء خطاب يتجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافات.

وعند اعادة النظر في علاقة مصر بأوروبا ينبغي تقييم العنصر الرئيسي الذي تقوم عليه الثقافة الاوروبية، ألا وهو العلم. فالعلم التجريبي قد ازاح الغائية الكلاسيكية مرجعا إياها الى القرون الوسطى، مما أفضى الى قمع الآفاق

الثقافية الاخرى. كان لذلك الرفض المؤسس على العقلانية المطلقة ردود فعل متفاوتة في مصر، مثلما في مناطق أخرى من العالم. فظهرت الحاجة الى مناقشة علاقة العلم بالآفاق الثقافية الاخرى. والتجربة الشخصية في مصر تغلفها أزمنة عديدة، وتتداول مع ثقافات متعددة، خاصة في الإسكندرية. فالثقافة التي تشكلت فيها عبر التاريخ، عملت على تشكيل البيئة المحيطة، وتشكلت بها في آن. ومن ثم، يصعب تقييم طبيعة المكان بمعزل عن تاريخه. فالكائنات العضوية والجماد يشكلان جزءا من البيئة الحية في التمثيل البصري للاسكندرية. فالمدينة التي نما فيها خطاب ثقافي ألف الشتات وتجاوز التناقضات، يصعب عليها الانغلاق في اطار أنساق معرفية يفرضها خطاب أحادي يتأسس على العقلانية البحتة.

ومع ذلك ففي أزمنة التحول قد يفضي التنوع الى مأزق عاطفي وثقافي، وفي مصر، يشتد هذا المأزق بالانهيار التدريجي الذي أصاب الوضع الثقافي منذ الثمانينات، مما نتج عنه بلبلة فكرية عرقلت المسار الطبيعي للتراث السكندري، والممارسة الفنية التي ارتبطت به، فالتمزق الثقافي نتج عن مناظرات حامية بين الأصوليين والحداثيين جاءت نتيجة صعوبة استيعاب التكنولوجيا او العلوم الحديثة لدى البعض، لابتعادها عن المعارف الحياتية التي تعودوها، مما أفضى بهؤلاء الى رفض كافة مبادئ الفكر العقلاني والاستسلام للتغييب. هذا الجدل المحتدم بين العلم والواقع، او العلم وما وراء الواقع، افضى الى الفصل بين التجربة الصوفية والعقلانية، وبين الفن والعلم، مما اصاب الفرد بشقاق داخلي. ويجوز رأب هذا الصدع الداخلي لدى الفرد في حالة معاودة صياغة علاقة الذات بالثقافات الأخرى، فمحاولة التعرف على الذات لموازنة نزعاتها المتضاربة يستلزم على المفاهيم الخاطئة نحو الغير وكأن مصالحة النفس تفضي الى مصالحة الآخر. فالتمزق الداخلي على المستوى القومي له مردود في التعاملات على الصعيد العالمي.

ويتصدى عبدالسلام عيد (مواليد ١٩٤٣) الى هذه الاشكالية في أعماله المركبة، المدينة١ (١٩٨٢، خامات متنوعة، ٢١٢×٦٢سم، بينالي فينسيا الدولي) هي تمثيل بصري لكوكب منقسم، والفرد فيه هائم تتقاذفه دوامة تدفع الى حافة الهاوية. والعمل المركب يتكون من مخلفات قديمة، ومواد منتقاة من البيئة ويتخذ طابعا صرحيا. فالمدينة١ اقيمت على حامل به آنيتان من النحاس، في وضع أفقي ثبتت واجهاتهما نحو الخارج، ربما لتوحيا بفجوة سحيقة على وجهتي الكرة الارضية وتفصل الآنيتان أشكالا عمودية ممتدة الأطوال، وقد تمثل حلقات وصل او فواصل، والعواميد الفاصلة/ الواصلة من الخشب القديم، واشكالها قد توحي بمبان معمارية صناعية او ناطحات سحب، مثبت على احداها شكل مصغر لإنسان هائم في الافق.

وبالدوران حول البنية المعمارية، قد يتحول هذا العمل المركب، المتنوع الاشكال والخامات الى عملية دالة، فبدلا من رؤية الآنيتين المثبتتين كوحدتين منفصلتين تتعارض اتجاهاتهما، فتبدوان منفتحتين لكافة الجهات، لتصبحا في حالة تكامل وليس تضاد. اما العواميد الفاصلة، فهي تمزج القديم والحديث، الاسطوري والصناعي، الطبيعي والثقافي، مما يوحي بتجاور الأزمنة وتلامس الاضداد. فالخامات المنتقاة تحمل ايحاءات بأزمنة ولت، وثقافات تبدلت وتنوعت، فهي تذكرة بالطبقات الثقافية المحفورة في تاريخ الإسكندرية تساعد المشاهد على تقبل تنوعها الثقافي. فالعوائق الفكرية التي تظهر في ازمنة التحول تدفع الافراد الى الارتداد الى حقب ثقافية تتفق وتكويناتهم الايديولوجية، مما يصيب التكامل الثقافي بالتفكك. ويسعى هذا العمل المركب الى تجاوز الشقاق الثقافي بتجسيده للمدينة بوصفها فضاء تمتزج فيه العناصر الطبيعية والثقافية لتستوي علاقة الفرد ببيئته.

وقد قامت مؤخرا عدة مشروعات لتنمية الوعي البيئي لدى الافراد، بتمويل من هبات مالية تبرع بها افراد ومؤسسات، ذلك لتجديد مدينة الإسكندرية، وقد نفذ عبدالسلام عيد العديد من الجداريات، من بينها الجدارية التي تعتلي مدخل كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٩٧، خامات متنوعة، ٢٠٠متر) وهي تجسد صورا تستوعب اساليب فنية متنوعة، فتمتزج فيها فنون الايقونة، والفنون البطلمية والاسلامية، والشعبية، وكلها اساليب فنية تبتعد عن التجسيد الطبيعي. وفي تجاور الصور والزخارف المستمدة من سياقات ثقافية متغايرة، تحمل دلالات ذات خصوصية في ذلك التجاور ما يثري تلك العلامات الدالة. فاستخدامها خارج اطارها الثقافي المحدود يكشف عن امكاناتها في الحوار مع عناصر تصويرية مغايرة، بتكوين

ترددات ومتوازيات تشكيلية تدعم توازن التكوين. والسيدة التي تنتصف التكوين تتقدم الى الامام وتنظر الى الخلف، وكأنها تتوسط للتوفيق بين الماضي والحاضر. اما العجلة الزجاجية الدائرة والخاصة بالمركبة التي تقودها السيدة، فتعمل على تحويل التجربة البصرية الى حركة فعالة، فالألوان القوية المستخدمة تقرب العجلة الى صدر الصورة، والدرجات اللونية المستخدمة تقترب من الاستخدام اللوني في الفن الشعبي. وتنجح تلك التجربة في اظهار امكانية دمج فن الايقونة بفن الخط، والفن الشعبي بالتصميمات الحديثة. فالدوران الممتد للعجلة تردده الكتابات الحروفية الدائرية التي تعبر عن الاستمرارية، أما النافذة الوسطى فهي تصور بحرا، او امكانية استيعاب ما هو خارج الحدود في الحاضر، مثلما أمكن تمثيل الماضي في عالم الجدارية. فالتشكيل الجداري لا يتوقف عند حدود الزخرف لتجميل المكان، بل يساعد المشاهد على إعادة النظر في المحيط البيئي، والتعرف على الملامح الثقافية المتنوعة للمدينة، وتفاعلها مع خصائصها الطبيعية،ذلك حتى يتسنى للمشاهد تغيير رؤيته المحاصرة بالتجاوزات التي نالت من تاريخه المتنوع، وانقضت على الأماكن العامة التي يرتادها، وهي تجاوزات تحركها اما مصالح ايديولوجية أو استهلاكية. فيغدو التشكيل الجداري فضاء للتجربة البين ذاتية، حيث يتيح الممارسة الجمعية، والتفاعل المشترك.

حينما تنخرط التجربة الفردية الذاتية في الممارسة الجمعية تغدو تجربة بين ذاتية، مما يوفر امكانات لانماء حوار بين للثقافات. ويتطلع عبدالسلام عيد الى اقامة ذلك الحوار في جداريته المدينة٢ (١٩٩٣، ١١×٢٢ مترا، متحف توني جارنييه، ليون، فرنسا). ففي هذه الجدارية تتجسد ثلاثة عواميد منقوشة بلغات بصرية متعددة، فهي تتكون من جزئيات تشمل ايقونات، واشكالا اسطورية، ورسومات بيانية في أشكال حروفية، حتى يصعب تفسير تلك النقوش تفسيرا واحدا، ينسبها لثقافة بعينها. فالعلامات تشكل نسيجا بصريا يعيد صياغة ثقافة مصر والعالم بقراءة العلاقات التبادلية بين مفرداتهما الثقافية. وبتمثيل عناصر المزاوجة والتفكك التي تربط الثقافات وتفرقها في آن، يثير هذا التكوين التساؤلات لصعوبة تصنيف علاماته في اطار تراث ثقافي بعينه، فقد يمثل واجهة معبد او صورة خائلية (Virtual image) وفقا لترجمة نبيل علي للمصطلح (٢٠٠١))، يبثها جهاز الكتروني فالمشاهد بصدد بضع علامات قد تكون ذات مرجعية تصويرية، او الكترونية، وعليه التعاطي معها دون تثبيتها في نقطة مركزية، او محاولة التوصل الى صياغة نهائية لها. هذا العمل المركب يلمس العلاقات بين العلم والفن، الشرق والغرب، وهي علاقة تكاملية تتجاوز الثنائيات المتعارضة. فهناك حاجة لاضفاء مسحة روحية على التكنولوجيا. فالتكنولوجيا ليست وليدة الفكر العقلاني وحده، بل ولدتها الارادة الصلبة أو الإيمان القوي الناشئ عن الميتافيزيقا الشرقية، تلك المسحة الروحية ألهمت الغرب في عصر الأنوار لتتحول الى دافع للعمل أشعل الثورة الصناعية. فهناك حاجة لفهم روح العلم، وعلم الفن، وحاجة لمساءلة الحداثة عبر الذاكرة، ولإعادة تقييم الماضي عبر المخترعات الحديثة حتى يتسنى للفرد ايجاد موضع في عالم الغد.

يظل التمثيل المرئي لمدينة الإسكندرية يجسد تساؤلا متجددا حول التحولات الدينية والمدنية، كما يجسد الصراع القائم مع المفاهيم الشمولية عن الجمالية، التي تتناقض مع الخصوصية المحلية. والمخاطر الناجمة عن الدمج المتعسف مع الثقافة الغربية دفعت بفناني الإسكندرية الى تجديد عنصري الزمان والمكان، حتى يتسنى البقاء على الخصوصية في ظل التعددية الثقافية. وفي إعادة قراءة تمازج من التمثيل المتنوع لمدينة الإسكندرية ما يفسح المجال لاقامة حوار متوازن بين الشرق والغرب في الزمن الراهن.

المراجع

Grabar, Andre. (1953). Byzantine Painting. Switzerland. Skira.
(1996). Alexanrie, 1830-1930: Histoire d`une communaute` citadaine. Ilbert, Robert.
Le Caire: Institut Francais d`archeologie Orientale.
Orientalism: History.. ـ Orientalism in Art; Mackemzie, John M.(1995).
Theory and the Arts. New York: Manchester UP, 1995: 43-69.
and Female Imagery in Nineteenth Century Art,; .(Nochin, Linda. *1996
Women, Art & Power. London: Thames & Hudson: 136- 144. ـ Eroticism
The J. ـ The Alexandrian Style: A Mirage?; Stewart, Andrew. (1996).
& Alexandrianism. Symposium J. Paul Getty Museum. California: Alexandria
Paul Getty Museum: 231- 46.

عالم داوستاشي: الفن والحياة، كتابات نقدية خلال ربع قرن: ١٩٦٧– ١٩٩٣ (١٩٩٣) الاسكندرية: كتالوج ٧٧.

علي، نبيل. (٢٠٠١) الثقافة العربية في عصر المعلومات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٦٥.

محمد
مهدي
الجواهري

آخر الكلاسيكيين وحامل لواء البلاغة وحافظ أختام العربية

فاطمة المحسن *

ثلاثة

أجيال من العراقيين وضعت الجواهري في منزلة الثوابت من تأريخها مثل أسماء الانهار والمدن: الجيل الأول الذي عاصره، ثم الآخر الذي أدركه في مرحلة زهوه بعد أن استوى شاعر العرب، والجيل الذي حافظ في ثقافته على بقايا الاسماء الكبيرة في الشعر العراقي، بيد أن من الصعب أن نتخيل استمرار الاجيال الجديدة على هذا النهج في تذوق شعر الجواهري، أو ان بمقدور قصائده الحماسية ان تثير لواعج وطنية لدى من لم يدرك المراحل التي كتب عنها الجواهري، فالجواهري هجر الشعر السياسي الذي كان مسرحه الرحب قبل أزيد من عقدين من وفاته، ولكن المؤكد أن التاريخ سيحفظ له مكانة في الذاكرة الجمعية مثلما يحفظ دارسو الأدب تلك المكانة لشيخ الكلاسيكيين العرب، وربما تنسخ تلك الاهمية، المناسبة السياسية التي ابهظت شعره بحمولتها، ونحسب ان قصيدته كلما تحررت منها، تطورت امكانية قراءتها الفنية بتجرد، فهي تدخل زمنا طليقا يسهل من خلاله معاينة تضاريسها على نحو أكثر موضوعية.

حدد الجواهري لنفسه موقعا في قلب التاريخ العراقي بما عاش من عمر مديد، وما أرخ من أحداث جسام، وما أثار من زوابع خلال مسيرته السياسية والأدبية، شاهدا على قرن بأكمله من عمر العراق المعاصر، وكأنه كان يستعيد موقع راوي الملاحم في ثقافة الاغريق كما وصفه جبرا ابراهيم جبرا.(١)

بيد ان الجواهري الذي قضى ربع عمره الشعري خارج وطنه منفيا بارادته او بارادة الحكومات التي ناصبها العداء، بقي محتفظا بهالته الخاصة أشبه بلغز يعز على التفسير، فكأنه وكأن شعره ما غادرا العراق يوما، وكأن المنفى الشخصي على التباساته وتباريح البعاد عن البيت والصخب والتخلي عن التفصيل اليومي لمحبة الجماهير واعتزازها، أشبه بدار استراحة لم يستطع الشاعر فيها بناء زاوية شعرية خاصة به، أي انه لم يكن قادرا على تحويله الى منفى شعري كما حدث مع تجارب الكثير من الشعراء الكبار.

كتب الجواهري قصائد الحنين الى العراق التي تعد عيون شعره، بيد ان تلك القصائد لم تغير طقس شعره الا لجهة ابتعاده عن المناسبة السياسية، كما ان اقتراب تلك القصائد من النازع الوجداني على نحو جديد، يشير الى تشكل حساسية شعرية تتقدم فيها حوارات الذات على الاتجاه المنبري الخطابي الذي ترك أثره البين على شعر الجواهري. من الصعب ان ننسب تلك القصائد الى ما يمكن ان نسميه شعر المنفى، فشعر الجواهري شعر مستوطن في مدينته

* ناقدة من العراق تقيم في لندن.

الأولى، النجف، التي تشكل قصيدته معلما من معالم عراقتها، كمدينة حفظت العربية من الضياع في العهد التركي واستمرت على هذا التقليد الذي يمتزج فيه الطقس الديني بنازع الاعتراض السياسي.

ورغم كل الذي كتب عن الجواهري يتوجب ان يعاد السؤال من أوله: من هو الجواهري هذا الصوت الهادر الذي يتوغل في رحاب الفصاحة حتى يكاد يغمض على جماهيره الذي رفعته فوق المنازل الشعرية: هل هو ظاهرة سياسية أو إشكال طائفي أو هو العراق ممثلا باحتداماته القصوى، وعند مفترق الرغبة في تحقيق موازنة لتناقضاته؟

الجواهري بدلالة شعره، يجمع الى شخصية منشدي الملاحم، صوت ممثل معترض لا يهدأ له بال على مسرح الاحداث، وعندما ينزل عن عرشه، يجسد روح فنان في توقه الى ان يجد لرغائبه الصغيرة والتباساته الشخصية حججا تقرب من القداسة، انه صاحب نزوات في الشعر مثلما في الحياة، وذاك يجعل من صوته الخاص وانطباعه الشخصي مادة تغذي ملاحم انشاده.

على ان العراقيين يختلفون في تصنيفه سياسيا، فبعضهم اعتبره يساريا، وآخرون عدوه ملكيا، وبعضهم قال عنه انه في منزلة بين المنزلتين، رجل مفاجأة يطيب له التنقل بين المتاريس، فهو يحمل كياسة النجفيين ومجاملاتهم وروحهم العملية، ولكن الجواهري أيضا بشهادة واحد من خصومه وهي تهمنا قبل شهادة الذين بالغوا في مدحه: « ثورة على كل شيء: على الحكم، وعلى المجتمع وعلى نفسه هو. فلا يمكن ان يرضيه شيء، ولا يشبعه مال، ولا أن يهدأه جاه، ولم يعرف عنه انه استقر على وتيرة واحدة، أو رضي بالنعمة المتوافرة، أو ألف العيش الرتيب لفترة ما، فهو جذوة من أعصاب متوترة، وفكر جواب، وروح هائمة وراء المكانة الاعلى، وقلق متواصل».(٢)

الذي يبحث عن تفاصيل سيرة الجواهري الشخصية، لا يضعه دائما في موقع الطامح الى رضاء السلطة الا فترات قصيرة سرعان ما تنتهي به مختصما مع الحاكم، وأكثر ايامه تقربا من الحكومة كانت على عهد عبدالكريم قاسم، تلك التي انتهت به الى مغادرة العراق في رحلة المنفى الطويلة، لكن رجلا مثل الجواهري أشكل عليه دوره الاجتماعي، شاعرا وسياسيا، حتى رجح لديه السعي في فترات متواترة الى منصب النيابة او الوزارة على منصبه الادبي الذي لا ينافسه فيه أي رجل سياسة، وفي مذكراته ما يعزز هذا الاعتقاد، مع ان القصائد التي دبجها في مدح الطاقم الملكي ونوري السعيد وغيرهم من أصحاب النفوذ قد حذفها من دواوينه الحديثة، غير انها بقيت في ذاكرة الناس دليلا على تناقض تحفل به مواقفه السياسية.

تناقض المواقف السياسية بشكل حاد مديحاً وهجاءً سمة من سمات الجواهري

ويبقى الجواهري شاعرا وصحفيا لا يستقر على حال او يملك الصبر لارساء قصيدته او منبر صحيفته ضمن السياق الرسمي، ولعل طبعه الشعري ومزاجه الشخصي وموروث بيئته تجعل منه شخصية تجمع الاضداد في إقبالها وإدبارها عن لغة التكسب، او استخدامها التحريض والهجاء والتظلم كمكونات اساسية لمنظومة الشعر الذي يكتب، ومن الضروري ان نقرأ قصيدته ضمن هذا الحيز في منحاها التاريخي الذي تنتظم فيه قصائد مجايليه من دون ان يؤخذ في سياقات مبتسرة، او نسقط عليها اعتبارات المراحل التي لحقتها، فالجواهري حسبما تصنفه سلمى الخضراء الجيوسي: «استطاع ان يجمع الى وعيه التاريخي وعيا فنيا عاليا، فقصائده تفعل بالمتلقي فعل السحر الخالص، ولقد شكل قاموسه الشعري خلفية قوية لشعراء الرفض والثورة في الخمسينات وعلى رأسهم السياب».(٣)

عهد الجواهري بالشعر يبدأ وينتهي عند القصيدة التي تحمل روحا ملحمية تقصي الحدث الآني ليغلب عليه شمول المعنى الذي يطرح في الكثير من قصائد المناسبات خارج مناسباتها فيحولها الى احتفاء وطني. ان فحص شعر الجواهري على ما هو عليه ظاهرة سياسية واجتماعية،

عطل محاولة مقاربته فنيا، وبقي نصه في الغالب بمنأى عن القراءة النقدية، ولم تصدر الى الآن دراسة تشبع تجربته الجمالية وهي إرثه الاساسي الذي يرشحه من بين شعراء القريض الذين جايلوه، حامل لواء البلاغة العربية وحافظ أختام اللغة العربية في مرحلة من أكثر مراحل التحول الشعري راديكالية في العالم العربي.

ضعف مخيلة وفقر عاطفي وفني في ميدان قصيدة الحب والطبيعة عكس قصائده الحماسية

الى حافظ ابراهيم وشوقي ومطران وصولا الى مدرستي الديوان وابولو، ثم قصائد علي محمود طه وصحبه التي غذت بدايات شعراء الموجة الحديثة وصولا الى الشعر الحر، كانت الانتقالة المباشرة في العراق من كلاسيكية تعود الى العصور الذهبية للشعر العربي الى ثورة الشعر الحر.

سنوات الخمسينات جمعت بين مرحلتين لا تلتقيان الا بما لأهل

الكلاسيكية المحدثة

بين كل من كتب الشعر على النهج القديم، كان الجواهري حالة خاصة، لا ينسب اليه ما نسب الى محمود سامي البارودي وصحبه من مهمة إحياء التراث فهو لم يتجه الى احياء التراث على نهج من عاصروه وسبقوه، لان خطه كان يمضي معكوسا في رحلة تبدو بالبداهة عودة الماضي الى الحاضر بالغاء التوسط بينه وبين المنجز الشعري الذي بدأ يترسخ بين تخوم هذين الزمنين لغة وبناء، وفي العراق على وجه التحديد لدى أبرز صوتين شعريين: الرصافي والزهاوي، وكان من الصعب على منظومة شعر القريض الحديث، الذي بدأ مطلع القرن العشرين في العراق، الخروج من حدود اللهجة المحكية والثقافة الشفاهية لا بمفرداتها بل بآلية منطقها وتصورها عن العالم. ان حمولة الافكار الجديدة التي بدأت ترد من تركيا والبلدان العربية، مثل مصر والشام، وبعض ترجمات الفكر الغربي، وصلة الشعراء الوثيقة بالثقافة الشعرية التراثية، لم تخفف هيمنة الفكر المحلي الذي انغلق على نفسه فترات طويلة فكوّن جزءا مهما من مخيلة الشعراء وطريقة ادارة تفكيرهم. بيد ان الجواهري كان نتاج مدرسة هي خليط من الصنعة الفنية المحافظة ومحاولات التمرد على الحاضر السياسي وتسجيله في قصائد معاصرة، وهي مفارقة شاعريته التي تلتصق بالحاضر مضمونا وتنكره في أفضل نماذجها لغة وبناء.

دخل الجواهري المشهد الشعري من هذا الباب لينهي التدرج المتوقع في الشعر العراقي على غرار البلدان العربية الأخرى وفي مصر على وجه التخصيص: من شعر الاحياء

العراق من مزاج متطرف: الجواهري ببلوغ قصيدته النضج والاكتمال الشعري، وموجة الشعر الحر التي أنهت شوطا مهما من مبادرتها لقلب النظام الشعري العربي الراسخ حساسية ولغة، وربما يحق لنا ان نتصور ان تلك الثورة كانت رد فعل على هيمنة قصيدة الجواهري التي سحرت ألباب الناس وحولت الشعر الآخر الى مجرات تحوم حولها. مع ان رواد قصيدة الشعر الحر لم يكونوا على رغبة في الصدام مع نهج الجواهري بل حاول السياب كسب اعترافه عبر تأكيده على البعد التراثي في قصيدته والذي لم يكن يخلو من المبالغة في أحيان، غير ان السياب من بين كل رواد الشعر الحر كان يستشعر ذلك السحر وتلك الهيمنة التي تركتها قصيدة الجواهري على شعره وشعر من عاصره حين يقول بأن (المدرسة الواقعية) نمت تحت ظلال الجواهري، فشعراء العراق في الخمسينات «يكتبون شعرهم السياسي والاجتماعي على طريقة الجواهري وكأنهم يحسون– بدرجات متفاوتة– ان هذا اللون من الشعر يكاد يكون مكتملا ان لم يكتمل فعلا على يد الجواهري».(٤)

كيف لنا ان نفسر اذن مفهوم الكلاسيكية في شعر الجواهري؟ وهل تقتصر لديه على العودة الى التراث والنهل من منهله، أم انها تتخذ صيغة أخرى؟

يقول الجواهري في مقدمة أول ديوان اصدره مطلع العشرينات وعنوانه (حلبة الادب): «كنت قد اخذت لي خطة لسلوكي علم الادب لم أحد عنها ولن أحيد عنها.. تلك اني ما رأيت مجر قلم لاديب كبير الا وتطفلت عليه وسرت النهج

الذي قصده والغاية التي اطلبها، وكنت أجهد كل الطاقة وابذل غاية المقدور لان أكون منه بحيث يرى نفسه كأني أتطلع الى خفايا أسراره الشعرية الدفينة» (٥) ولا غرو ان يكون الجواهري قد عارض في هذا الديوان عددا من الشعراء القدامى والمعاصرين، فالمعارضة فن برع فيه النجفيون الذين كانوا في مناسباتهم الخاصة والعامة يتطارحون الشعر القديم كما هو او يعارضونه في أبيات جديدة. وبقي الجواهري محافظا على هذا التقليد في قصائد كثيرة يمكن أن يكتشف القارئ الكثير من صورها وعباراتها التي تعود الى البحتري او المتنبي او الفرزدق او الأخطل وغيرهم من الشعراء. وينسب الاكاديمي علي عباس علوان في دراسته عن الجواهري الكثير من قصائده الاولى الى مصادرها الاصلية، وهو يرى ان الكثير من محاكاة الجواهري تأتي متماثلة في المناسبة مع القصائد التي يقلدها مع بعض التغيير في الصور من تشبيه واستعارة اضافة الى الوزن والقافية.(٦)

لم يمض حين من الدهر حتى غدت مجاراة القصيدة التراثية تتخذ مسرى آخر في قدرتها على توليد المعاني الاصلية من غير حاجة الى نسخ وتقليد، أي أن التناص في شعره قطع شوطا في معالجة المادة التراثية حتى خرج عن ترجيعات الحافظة الشعرية الى الابتكار.

وابتكار الجواهري يقوم على ما يوحيه البعد التاريخي للعبارة والمفردة البليغة التي تحمل ثقل المعنى الروحي او القدسية التي تتلبسها في الذاكرة العربية، في تأويلها المجازي وفي معناها الاخلاقي والروحي ووقعها الموسيقي، النظام التقني والحالة هذه، يقوم على الوعي بأهمية الفصاحة التراثية التي تستمد جلال القول وقوته من اللغة من حيث هي قيمة مجردة قائمة بذاتها عند العرب.

تبدأ اشكالية الجواهري وتنتهي عند ذلك النوع من الفصاحة التي انبثقت في عصر كان قد غادر نوعها منذ قرون طويلة، ورجع صداها في شعر حافظ ابراهيم وشوقي والرصافي وبدوي الجبل والاخطل الصغير وصحبهم أقل بكثير مما في قصيدته. انهم رواد بما استطاعوا ان ينهضوا به من شعر يتطلع الى اطلالة على العصر الحديث. وكان شاغلهم تطويع اللغة وحداثة المعنى مع كل معارضاتهم التي تجري على تقليد عصور الشعر العربي الذهبية، لكن الجواهري لم ينشغل على المستوى اللغوي والصنعة الادبية بما آلت اليه مواهبهم. ان صوته أن تصورناه في حدود المعرفة المجردة، كمكون لغوي ومخيلة، ردة الى الوراء، او محاولة استعادة الجنة المفقودة التي غادرها الشعر العربي في عهد الانحطاط.

كانت قصيدته تمثل فاصلا في وعي شديد الارتباط بتراثه، حيث يصبح هذا التراث دليل رفعة وقوة ازاء عناصر الضعف التي علقت بقصائد تلك الفترة التي تمثل السياق الطبيعي للخروج من المرحلة المظلمة الى مراحل اكثر تطورا. ولعل عناصر الضعف في قصيدة الرصافي والزهاوي وسواهما تنسب الى ما يمكن ان نسميه مخاض الانتقالات التي تتطلبها الحالة الطبيعية في الادب، تلك التي استطاعت قصيدة الجواهري بزخم حضورها انهاء تدرجها المأمول.

وفي العراق يبدو الزمن الثقافي قادرا على أن يدخل من معابر كثيرة في دورة لا تفنى ولا يظهر فيه الاتباع الا على هيئة ابداع يكتسب مجدا يوازي مجد صناعه الاوائل. وهكذا شاء الجواهري ان يستجيب الى ما يمكن ان نسميه تقديس التراث عند العراقيين، فصنع قصيدة توطد مكانة القصيدة الكلاسيكية التي كادت ان تخضع الى التحوير على يد رواد عصر النهضة في العراق.

وفي الظن ان الكلاسيكية التي أظهرتها قصيدة الجواهري، لابد ان تجد لجلال الاسلوب مضمونا تسمو به على الذات وهمومها الملموسة لترتفع بها الى الهم الاكبر. وقول مثل قول الجواهري ينبغي أن يكون منبريا يتعاطى مع الالفاظ ببراعة احترافية، وبأفكار تسيرها قوة الدوافع العامة، لأنه يحتاج الى جمهور ينتشي بالفكرة الجماعية ويطرب لها.

شهدت سنوات الاربعينات الاخيرة ومطلع الخمسينات اكتمال مشروع الجواهري الشعري وتمايز صوته عبر قصائد قوية الوقع في مناسبتها وفي مستواها الفني، واستقر على ما هو أكثر شيوعا في نمط القصيدة

الجماهيرية أي قصيدة الحماس السياسي التي تطورت بعد تأسيس الدولة العراقية ١٩٢١ وظهور الصحافة ومنابر الخطابة الحديثة. وهذا النمط من الشعر يعبر عن دور الفرد - البطل في حياة الجماعة، فالمجتمع العراقي في طور انتقاله الى الحالة المدينية، كانت به حاجة الى القيم البدوية ليوظفها في مجرى اتجاهه نحو مواقع اكثر تقدما. ومرد ذلك بتصورنا يكمن في الحالة العراقية التي كان التطور يسير فيها افقيا ولا يتجه عمقا. قصيدة الجواهري كانت تخاطب جمهورا لم يتعود القراءة بعد، ولعل صعوبة كلماتها تزيد هذا الجمهور اعجابا بها، فقد كان الفقر الثقافي للجماهير يغذي طقس الارتجال في تلك القصائد التي تربط المستمع بوثاق الكلمة المصوتة المبهرة، لا بإشكالية الكتابة الحديثة التي تحتاج الى مواجهة فردية بين القارئ وكاتب النص. ولعل خروج احمد شوقي عن قصيدة الحماس والرثاء والمديح الى القصائد الوجدانية التي تتشكل ضمن ذائقتها عناصر حداثية، يشير الى التطورات التي حصلت في المجتمع المصري وأفضت الى تبدل عناصر التعبير عنها أدبيا، فشوقي جرب في المسرح الشعري ونظم على ألسن الحيوانات مقلدا لافونتين الشاعر الفرنسي، كما جرب في الرومانس، وكل منجزاته ومنجزات خليل مطران اللبناني المتمصر الذي كان على دراية أعمق بالثقافة الغربية، تحققت قبل ان يبرز الجواهري في العراق. ولعل ظهور شعراء المهجر الامريكي قد ترك بصماته على كل الشعر العربي في مصر وبلاد الشام. وكان أثر تشكل رابطتهم في العام ١٩٢٠م بيناً في انتظام اتجاهات الشعر الحديثة تحت ألوية الروابط الادبية الجماعية التي تصدر المجلات والبيانات معبرة عن رغبة عارمة في وضع أسس كتابة جديدة. كل تلك التحولات في الشعرية العربية كانت نتيجة طبيعية للاحتكاك المباشر مع الغرب والتغيرات الجذرية التي طالت البنية الاجتماعية عموما، في ذلك الزمن كانت قصيدة الجواهري قد بدأت تتقدم نحو أفق عكسي منهية محاولات التجديد الاولية التي كانت موضع جدل في العراق، في حين يشير غياب الفترة الرومانسية أو مرحلة التوسط بين الكلاسيكية والشعر الحر في العراق، الى مشكلة لا تنحصر في الذائقة الادبية، بل تشمل تركيبة الهوية الفردية والشخصية الشعرية التي تعبر عن وجدانها.

النشاط الجمالي في مجتمع مثل العراق ايام زهو الجواهري، لابد ان يشد وثاق نفسه وجمهوره الى الفكرة المقفلة عبر لغة تسمو بهذا المجتمع نحو مواقع الرفعة والتفوق، فاللغة الساطعة المؤثرة والحالة هذه، تُعد ملاذا يجد فيه الجمهور تعويضا عن لغته اليومية التي افقرتها الامية والتخلف، والحق ان القصائد الوجدانية التي كتبها في العراق محمد سعيد الحبوبي او الصافي النجفي تمر من موشور عواطف السلف ايضا، فالحبوبي في قصيدته التي تداولها الناس وعدت من غرر شعر الحب «يا غزال الكرخ واوجدي عليك/ كاد سري فيك ان ينتهكا». يحاول تقليد لغة الموشح، أي انه يستعير صوره وعواطفه من شعراء عصور سالفة ويكاد يخلو الشعر العراقي قبل موجته الحديثة من شاعر أنشد قصائد الحب او توجه بقصيدته الى المرأة او تغنى بالطبيعة على نحو جديد، وهي المواضيع التي شكلت مادة الشعر الرومانسي في مصر وبلاد الشام، اما محاولات الجواهري في هذا الميدان فتدل على ضعف مخيلته، وإشكال قصيدة الحب او الطبيعة لديه ينبع من عدم قدرتها اختيار الحالة الانسب للتعبير عن موقف ذاتي، فهي قصيدة فقيرة العواطف على عكس قصائده الحماسية التي تضج بالروح التراجيدية والمواقف الدرامية.

قصيدة الحماس السياسي والتراجيديا المسرحية

شعر الحماس في المبحث الارسطي انسب تعبير عن طقس الشعائر الدينية، وهو الخطوة التي تسبق المأساة او هو يحوي الكثير من أوجهها، في هذا النوع من الشعر نجد طرفي المأساة الاساسيين وهما الخوف والشفقة اللذان يثيرهما الموقف على هيئته الدرامية، الشاعر يمثل أكثر من دور عندما يعتلي منبره: دور الممهد للحدث وراويته ودور صاحب المأساة ودور المعلق الحكيم الذي ينقل عبرة ما من الواقعة او الحدث، ومن خلال كل تلك الادوار يصل الى مبتغاه في تصعيد الالم عند الجمهور، ويرى جبرا ابراهيم جبرا ان الجواهري «يتخطى الشعراء القدامى، على شدة شبهه بهم، كانوا، في أحسن الأحوال، يتبعون الحدث، فهم منه على

شيء من البعد، اما هو، فليس لصيقا بالحدث وحسب، يراه من عل ويراه من داخل، بل انه يفعل فيه، ويكاد يوجهه، فان كانوا هم شعراء القول، فانه شاعر الفعل، هم يغنون من القاعة لمن هم على خشبة المسرح، أما هو، فانه يمسرح قوله على الخشبة نفسها».(٧)

ولعل الطابع التراجيدي الذي يميل الى البناء الملحمي من بين سمات القصائد التي تعد أفضل نماذج شعر الجواهري، فقصيدته تأتي الى الحماس السياسي من مدخل المأساة التي تهيئ لها مسرحا يشترط التفاعل بين أكثر من طرف في هذه المأساة، ومن بين تلك الاطراف الجمهور الذي يصبح موقعه أكثر فاعلية عند المخاطبة المباشرة أي عند المواجهة المسرحية كما يسميها جبرا.

يمكن ان نحتسب قصيدة الجواهري (أخي جعفرا) التي رثا فيها أخاه حين سقط صريع رصاص الشرطة اثر انتفاضة كانون ١٩٤٨، نموذجا لقصيدة الحماس مع انها قصيدة رثاء، فالموت فيها يبدو متواريا خلف غضب الشاعر الذي يبغي تحريض الجماهير واستثارة هممهم، وهي احد النماذج التي يمكن ان نقرأ من خلالها المنحى التراجيدي في شعره، بعد ان استوى على هيئة طقس تطهيري. توطئة القصيدة تبدأ باستفهام يشبه النذير الذي يحوي في مسراه الاجابة القاطعة: «أتعلم أم أنت لا تعلم» فهذا السؤال ينم عن علم بالاجابة لا جهلا بها. ويحوي نبرة تهديد خفية، لان الكلمة موجهة الى العدو، والى المصغي الى الشاعر ايضا. وهنا علينا ان ندرك ان الشاعر يقوم بدور بطل المأساة، أي انه دخل اللعبة الشعرية بتقسيمه ساحة المعركة بين فريقين: الاول مسبب التراجيديا والثاني ضحيته، الطرف الثاني ينوب عن الجماهير بالضرورة ولا يمثل ذاته الشخصية، مع ان سؤاله الإستثاري التهديدي يتوجه مباشرة الى اعدائه الذين هم اعداء جمهوره المصغين. غير انه يحمل ايضا طابع الحث وكأنه يصف طاقة هذا الجمهور على الفعل، فخطابه يتجرد من خاصية الضعف لانه خطاب تطهيري، يزيح عن جمهوره عناء المأساة برفع حيف الضعف عنه:

أتعلم أم انت لا تعلم

بأن جراح الضحايا فم

فم ليس كالمدعي قولة

وليس كآخر يسترحم

يصيح على المدقعين الجياع

اريقوا دماءكم تطعموا

ويهتف بالنفر المهطعين

أهينوا لئامكم تكرموا

تبدل أدوار الشاعر في هذا المقطع يحدد نوع بيانه، فهو لا يصف من خلال سؤاله الاستنكاري حالة الجرح، بل يقدم استعارة ينوب فيها الفم عن جراح الضحايا، لكي يساويه بإرادة الكلمة. فالكلمة هنا تملك قوة التهديد الاخلاقي، وهي قادرة على ازاحة الموت كفكرة تجسد الهزيمة ليحل بدلها التحدي الذي يؤدي الى الظفر الحتمي.

يدخل الشاعر في المقطع الثاني مرحلة الهجاء، وهو يتأسى حين يهجو لكي يجد مبررا لفعل الموت الذي يعني الشهادة، فامتزاج الهجاء بالتأسي، احدى علامات صعود الشاعر وهبوطه الى قرار معين، هو قرار الايمان بجدوى فعل الموت– الافتداء، لذا يغلظ القول لاعدائه مستمرا على لازمته ذاتها:

اتعلم ان رقاب الطغاة

أثقلها الغنم والمأثم

وان بطون العتاة التي

من السحت تهضم ما تهضم

وان البغي الذي يدعي

من المجد ما لم تحز «مريم»

ستنهد ان فار هذا الدم

وصوت هذا الفم الأعجم

المأساة هنا تعبر كناية ومجازا عن فعل الموت، ولكنها ايضا تلغيه كحقيقة ماثلة لانه يشخص وسيلة لاثارة العزيمة. أي ان الموت يتجرد من خاصيته الانسانية من حزنه اليومي وطابعه الميلودرامي، ليصبح موقفا، الواقعية في قصيدة الجواهري تجعل من المجابهة مع الموت تتحدد بأفق محسوب هو في وجه من وجوهه، خطاب عقلاني يضع السبب والمسبب والفعل والنتيجة في ترتيب منطقي يؤدي

الى مقاومة العذاب الذي يولده الفقدان، بنكران وجوده، فالجرح يغدو علاجا شافيا بعملية عكس بلاغية لمصاب صاحب المأساة: «ويا لك من بلسم يشتفى/ به حين لا يرتجى بلسم» الشاعر والحالة هذه، يحول الخوف الى رهبة عندما يمضي في تصوير الهول الذي ينتظر الاعداء من فعلتهم، فالقصيدة تعج بأفعال التحريض وكلمة (تقحّم) تسبق خمسة أبيات يستثير فيها العزائم.

على هذا الاعتبار يمكن ان نقسم خطاب القصيدة الى مقطع تمهيدي، ثم هجائي، ثم وصفي للجرح ولعله الاكثر وحشية في قصيدته، فهو يشبه كابوسا دمويا تركبت عليه صوره، فالجراح تجوع لتهضم الدم الذي تحتاجه: (تمص دما ثم تبغي دما/ وتبقى تلج وتستطعم) ثم المزج ما بين فعل الجرح وبين فعل الجماهير.. فالثأر في هذه الحالة يحتاج الى قوة تطهيرية تتحقق عند تمازج طرفي المأساة: الناس وصاحب المأساة نفسه، لذا يبقى الشاعر ينتقل بينهما في توجيه خطابه، وضمير المخاطب والحالة هذه، يتحول من الفرد الى الجماعة بسهولة ويسر لان مهمة القصيدة الغاء الحدود بين الاثنين.

معظم قصائد الجواهري وغرر شعره هي قصائد رثاء في الاصل تحولت فيها مناسبة الرثاء الى الحماس السياسي، الامر الذي يؤكد طقس شعره الديني الذي يعود بمرجعيته الى مدينته الاولى، النجف التي تشكل مأساة الحسين عصبا اساسيا في حياتها الاجتماعية. بيد أن تلك المناسبة كانت تحمل بين منطوياتها احتفاء بالفصاحة من حيث هي قيمة أدبية تتقدم على الشعائر الدينية، فتعبر المناسبة الكئيبة الى طقسها الاحتفالي، طقس الفرح بولادة الشعراء او تأكيد أهمية البارزين منهم، فالنجف كلها كما يقول جعفر الخليلي تكاد تكون مدرسة واسعة لصقل المواهب الادبية وان لمجالسها وانديتها الخاصة والعامة، ولمنابرها الحسينية التي يرقاها الخطباء شأن كبير في صقل المواهب، وقد أصبح الشعر منذ أول تاريخ هذه المدينة عنوانا للثقافة، فكلمة الشاعر كلمة كبيرة تقاس أهميتها بمقياس شعره وشاعريته (٨)، والجواهري حمل هذا الطقس معه في كل القصائد التي يستقبل فيها الموت بفرح من يقيم عرسا:

باق، - وأعمار الطغاة قصار
من سفر مجدك عاطر موار
متجاوب الاصداء نفح عبيره
لطف، ونفح شذاته اعصار
رف الضمير عليه فهو منور
طهرا كما يتفتح النوار

غير ان الاحتفاء بالموت هو احتفاء بسلطة المعرفة التي يتعزز من خلالها الدور البطولي للشعر وبالتالي دور الشاعر الفرد، ومن هنا يكتسب المغزى الشعري قداسة خاصة تعود الى الشاعر ذاته وعلى سطوة الشعر ايضا:

يتبجحون بأن موجا طاغيا
سدوا عليه منافذا ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي
أبدا تجوب مشارقا ومغاربا
أنا حتفهم ألج البيوت عليهم
أغري الوليد بشتمهم والحاجبا

لعل قصيدة الجواهري التي تبغي انتسابا الى نهج المتنبي، لا توغل في هذا الدرب عندما تفقد جمهورها ومنبرها ومناسبتها، وهذا ما حدث مع الكثير من شعره الذي كتبه خارج العراق. وان جاز لنا ان نبحث عن حداثة في شعر الجواهري فسنجدها في بضع قصائد كتبها في الستينات، ولعل أفضلها القصيدة التي يصف فيها عودته الى الوطن(أرح ركابك) ١٩٦٩ التي يقول في مطلعها:

أرح ركابك من أين ومن عثر
كفاك جيلان محمولا على خطر
كفاك موحش درب رحت تقطعه
كأن مغبره ليل بلا سحر

انه يقترب من مفهوم المعاصرة بما يتوافر عليه هيكل القصيدة من سبك للعناصر في وحدات لا تتجزأ، وبما تحققه وحدة القصيدة بمجموعها من تراكيب متداخلة للحالات الشعورية المختلفة، كما ان استخدامه للغة التراثية هذه المرة، ليس استعارة محضة، بل تجل ينطق الماضي واقعية قريبة ومنظورة.

إزاء حضور الوطن المكثف تتقدم الانا في انكسارها لا في شموخها وتجبرها، فهي الآن في لحظة الاعراب عن الحنين والشوق الى المكان الأول، السيرة الشخصية تصبح محور القصيدة وهي تنقل أحاسيسه الرهيفة المنفعلة بهدوء وروية، فالعودة من المنفى تطلق صوت الشاعر المجروح لا صوت البطل، في نغم خفيض لم يعتده الجواهري صاحب الصوت الجهوري.

أما الذاكرة التراثية بصورها ومفرداتها فتتحول، بعلاقاتها الشعورية الجديدة، الى ايحاء بالقدرة على التوالد الجديد في زمن مختلف، ان حركة القصيدة تمثل تتابعا زمنيا لأحوال الشاعر، يقوم على توافق بين تصويت المفردة أو موسيقاها وبين مضمونها، فقد اختار للتعب الممض الذي يرتاح منه المرء مفردة (أين) وهي خفيفة الوقع، يسهل ان تحدث انسجاما بينها وبين المفردات المجاورة، ذات التصويت المنخفض، ما يمكن ان يوحي بحركة الحداء المتباطئة.

ويحقق الجواهري نموا ديناميكيا لقصيدته بطرحه مواضيع منوعة في مركب درامي واحد، هو انعكاس للمشاعر المتناقضة التي تحويها مفارقة العودة الى الوطن:

أناشد أنت حتفاً صنع منتحر

أم شابك انت، مغتراً، يد القدر

أم راكب متن نكباء مطوحة

ترى بديلا بها عن ناعم السرر

خفض جناحيك لا تهزأ بعاصفة

طوى لها النسر كشحيه فلم يطر

مخاطبة الذات تتحول الى بوح يصعب عليه ان يجهر به الى الآخرين، لانه ينطوي في تلك اللحظة، على القبول بالهزيمة كانتصار على حالة النفي وهي الهزيمة الاكثر وجعا.

أصبحت هذه القصيدة فاصلة في تاريخ شعر الجواهري وهي تكتمل بقصيدته الاخرى التي سبقتها سبع سنوات (يا دجلة الخير) ١٩٦٢ بيد انها تختلف عنها من حيث تعامل الجواهري مع البنية اللغوية كتراث وكمنطق تنتظم حوله أفكاره، ولا يتبدى التجديد، وهو مصطلح يصعب ان ننسبه الى شعر الجواهري، في قصيدته (أرح ركابك) الى نهاية شوطه، بل يبقى على المرامي الحديثة للكلام حين يضعها في اطار التعبير السلفي مثلما فعل في الكثير من قصائده الوجدانية.

وهكذا الحال مع كل شعر الجواهري الذي يحاول فيه التخفف من كلاسيكيته، ان منظومة كلامه تقوم على فعل المناجاة حين يقترب من القصائد الغنائية التي تتطلب موقفا رومانسيا، مثلما يفعل الكثير من الرومانسيين، فهو يخاطب الاشخاص والأشياء يبثها حزنه وشكواه، غير ان ما يختلف لديه ان صوره تكتسي نكهة الماضي حتى وهو يلزمها بحالاته الاشد خصوصية، لعل الأبيات التي يلوم فيها نفسه في (يا دجلة الخير) تدفعه الى اشد المناطق حميمية في اشتباكه مع العالم حين يقول:

يا دجلة الخير: شكوى أمرها عجب

ان الذين جئت أشكو منه يشكيني

ماذا صنعت بنفسي قد أحقت بها

ما لم يحقه بـ(روما) عسف نيرون

الزمتها الجد حيث الناس هازلة

والهزل في موقف بالجد مقرون

ان شئنا ان نعد هذه القصيدة محطة في حداثة الجواهري- وهو مصطلح نسبي هنا- فينبغي لنا ان نقول، ان ما قدمه كان استعادة للغة التراث بمدركات حسية تصل ما انقطع بين الماضي والحاضر، أي انه حاول هنا ما يمكن ان نسميه احياء التراث على جري عادة شعراء الاحياء منذ البارودي حتى شوقي.

والجواهري لا يعترف بمفهوم الحداثة في الشعر، ومن النادر ان يحاول تقريب قصيدته من لغة الشعر الجديد وأسلوبه، حتى غزلياته مرجعيتها حداثة أموية أو اندلسية. وفي مذكراته ينشغل بالحدث السياسي ولا يعير وزنا الى الاحداث الثقافية ولعل أبرزها نشوء موجة الشعر الحر، التي كانت شاغل الصحف والمجلات والمنتديات واللقاءات الادبية. ولعل تجاهل الجواهري يضمر موقف اللااعتراف بهذه الموجة التي كان يصمت عنها او يسخر منها في مجالسه الخاصة، ولم يشد الا بالسياب في موقف غير

موثق. ولكننا يمكن أن نعثر في أحد دواوينه على مادة هي لقصيدته (وشاح الورد) ١٩٤٧ يقول فيها: «ان اخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد وأنا معهم.. ولكن، مع هذا كله، فأنا غيرهم».

لقد ضاقت خطة الادب العربي الوسيعة بكثير من اخواني اصحاب الاذواق في الأدب الشرقي، كما يظنون، وعوضا من ان يستخرجوا من أوزانه وأعاريضه أوزانا وأعاريض أخرى لتكون لهم أيادي خالدة عليه، فقد نزلوا كلأ على الأدب الافرنجي، وآخر ما أتحفونا به من ذلك الشعر المنثور» (٩) ولعله يشير في هذا الامر الى ما كان يدعو اليه الريحاني وروفائيل بطي حين أصدر الاول (الريحانيات) وأصدر الثاني (الربيعيات) وهي محاولات في الشعر المنثور. غير أن الجواهري بقي يحتفظ بجمهوره الواسع في العراق مع انتشار موجة الشعر الحر وسيطرتها على منابر النشر المتداولة في العراق والخارج ومن بين جمهور الجواهري رواد هذا اللون الجديد أنفسهم، ولم يجرؤ أي واحد فيهم على التعرض الى قصيدة الجواهري في كل مناظرتهم بما فيها مقدمة نازك الملائكة في ديوانها (شظايا ورماد) التي عدت بمثابة بيان الحداثة الاول في هذه الموجة.

لعل ثقافة الجواهري التي لم تكن على تماس مع اللغات الغربية، وراء نفوره من كل محاولات التجديد في الشعر، وذائقته التي تشكلت في حاضنة التراث تمنعه من تصور الشعر خارج نماذجه المتقدمة في العصور العباسية والاموية والجاهلية. ومع ان الجواهري كان مستقبلا جيدا لافكار التحديث الاوروبية، وكانت صحيفته تعبر عن تياراتها، غير انه لم يكن يتطلع في الأدب وفي الشعر على وجه التحديد الى نماذج القصائد الجديدة، ولعل أقصى ما كان يتخيله هو نموذج الموشحات الاندلسية التي يقول عنها في مقدمة قصيدته (وشاح الورد): «لا تزال موشحات الاندلسيين وأهازيجهم قبلتي وقدوتي» (١٠) ويستخدم في قصيدته (ايها الارق) ايقاع الموشح بترتيب موسيقي مستفيدا من طلاقة الرجز وخفته:

مرحبا يا ايها الارق

فرشت انا لك الحدق

لك من عيني منطلق

إذ عيون الناس تنطبق

لك زاد عندي القلق

واليراع النضو والورق

ورؤى في حانة القدر

عتقت خمرا لمعتصر

وان اقترب الجواهري من البحتري او المتنبي او الاخطل وغيرهم من شعراء الزهو في قصائده الحماسية، فقد نظم على أسلوب الموشحات جزءا كبيرا من موالحه وغزلياته، وكتب على غرارها شعرا لا علاقة له بالماضي لغة وصورا، ومعظمه من النماذج التي لا تؤخذ بعين الاعتبار، ولعل قصيدته (الشيخ والغابة) ولدت على ايقاع موجة الشعر الحر التي تجاهلها، قصيدته هذه لا تحمل أي ملمح من ملامح شعر الجواهري المتداول. وفيها استخدم التفعيلة وأسلوب الحكاية الصغيرة التي تنتظم بضربة فرشاة واحدة، ولكنها بقيت من دون هوية انتساب لا الى الجواهري ولا الى الشعر الحديث بنماذجه المقبولة، فشعر الجواهري يبقى يحمل بصماته، بصمات آخر الكلاسيكيين الكبار، وان أردنا ان نقول ان هيمنة الشعر الكلاسيكي أقوى وأرسخ في الوجدان العربي، فلنا أن نتذكر ان ليس كل من كتب القريض احتفظ مثل الجواهري بقوة التأثير والمكانة التي يملكها.

الهوامش

١ – جبرا ابراهيم جبرا – محمد مهدي الجواهري (الشاعر والحاكم والمدينة) النار والجوهر– دار القدس– بيروت ١٩٧٥ ص٩.

٢ – سليم طه التكريتي– محمد مهدي الجواهري– دار رياض الريس– بيروت– ص١٦.

٣ – سلمى الخضراء الجيوسي– الشعر العربي المعاصر وتطوره ومستقبله– مجلة عالم الفكر المجلد الرابع العدد ٢٥، نقلا عن كتاب محمد حسين الاعرجي– الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي– وزارة الثقافة والفنون– سلسلة دراسات– بغداد ١٩٧٨ ص٤٣.

٤ – المصدر السابق.

٥ – محمد مهدي الجواهري– حلبة الأدب ط٢– المطبعة الحيدرية– النجف ١٩٥٢ ص١٠.

٦ – علي عباس علوان– تطور الشعر العربي الحديث في العراق– وزارة الثقافة والاعلام– بغداد– ص٢٦٦.

٧ – جبرا ابراهيم جبرا – المصدر السابق ص٩.

٨ – جعفر الخليلي – هكذا عرفتهم– الجزء الثاني– دار التعارف – بغداد ١٩٦٨– ص١١٥.

٩ – الجواهري– الادب الحديث– صحيفة مرآة العراق– العدد ٣ كانون الاول ١٩٤٧– نقلا عن ديوان الجواهري– ج٤– دار العودة– بيروت.

١٠ – المصدر نفسه.

تقنيات السـرد ووظائفه

السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة

عبدالله ابراهيم*

يعتبر

السرد وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية، ولم تعد الرواية رهينة التوثيق التقليدي، فقد تشققت من الأساس التجربة التقليدية التي واكبت نشأة الرواية وتطورها، وذلك يعود الى تحول جذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكلونه في نصوصهم، ونشوء حساسية تضع نفسها في تعارض مع القيم الفنية التي أفرزها المسار التقليدي للرواية. أصبحت الى جانب وظائفها التخيلية والتمثيلية والايحائية (أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان. لم تعد نصا خاملا يحتاج الى تنشيط دائم، لقد انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنها في كثير من نماذجها قد أصبحت هي موضوعا لنفسها. ولعل أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المتخصصين بالدراسات السردية هو: الكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والمنظورات التي من خلالها تنبثق كل عناصر البناء الفني، وأخيرا الاحالات التمثيلية للنصوص على مرجعيات من خلال درجات متعددة من مستويات التأويل. وكل ذلك على غاية من الأهمية، فالانسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وأخيرا الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما يورد «إدوارد سعيد» فالأمم ذاتها تتشكل من «سرديات ومرويات»(١).

نرغب في هذا البحث أن نقف على جانب من ذلك، وبخاصة ما له صلة بالممارسة التي يلجأ اليها الروائي وهو يصوغ رؤيته لعالمه وتاريخه وتطلعاته ورغباته صوغا رمزيا بواسطة السرد، لنبين كيف ان السرد له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارة وحساسية، وكل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد (رواية).

ان التحليل الذي سنقوم به لمجموعة من النصوص الروائية الجديدة سيكشف لنا أن الرواية هي أكبر بكثير من أن تسجن نفسها في مستوى تقني ذي أبعاد محددة. انها أكثر الانواع قدرة على التشظي في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها ودلالاتها، وفي كونها قادرة عل تفجير سيل مما سكتت عنه الفنون الأخرى. لقد تمكنت الرواية من تخطي حبسة التقليد التي لازمت طفولتها وتجاوزت ذلك الى نوع لا يطرح نفسه كجملة من النصوص الشفافة التي تعرض لمجموعة من الأحداث التي تشكل حكاية، انما شغلت بذاتها والعالم الذي تقوم بتمثيله. أصبحت الرواية أكثر ميلا للانشغال بنفسها وبدرجة لا تقل عن انشغالها بتمثيل العالم. ويكون السرد الروائي شفافا اذا اختفى السرد وتوارى الى اقصى حد لصالح الحكاية فتعرض الأحداث نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي، أما حين

* ناقد وأكاديمي من العراق.

يشير الروائي كثيرا الى نفسه بوصفه منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية، فان ثمة مسافة تفصل المتلقي عن العالم الفني الذي يصطنعه السرد فلا يقع اندماج بين المتلقي والأحداث، ويتمزق الايهام بواقعية الحكاية، وينشط المتلقي في المشاركة بانتاج ذلك العالم المتخيل. وفي هذا الأسلوب من السرد يتدخل الراوي متحدثا عن نفسه ودوره ولا يتردد في ابداء شتى الملاحظات حول مهمته السردية، وذلك هو السرد الكثيف. وكان سيمور جاتمان قد اصطلح على الضرب الأول بـ (Overt) واصطلح على الثاني بـ (Covert) . وهذا الموضوع كان أيضا مثار عناية كل من كرستيان انجلي وجان ايرمان.(٢)

ظهر السرد الكثيف نتيجة للتشقق الذي يشهده السرد التقليدي في الرواية العربية، والسعي الى رفع مكانة الاهتمام بكيفيات تركيب المادة الحكائية الى مستوى يناظر الاهتمام بماهية تلك المادة، إن لم يتقدم عليها، وهو ما يلاحظ في نماذج روائية جعلت من السرد الكثيف الذي يطوق الحكاية ويتغلب عليها وسيلة اساسية من وسائل تشكيل النصوص الروائية.

لقد اعتاد السرد التقليدي على نوع من الاحتفاء بالحكاية، وتوقير خصوصيتها،ومداراة تسلسلها المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولا الى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود، ويلزمنا التأكيد هنا على أن ذلك السرد قد تولد وتحددت وظائفه داخل منظومة خاصة من التراسل والتلقي، منظومة لها شروطها الثقافية التي فرضت ذائقة تتقبل ذلك السرد وتتبناه، بوصفه وسيلة تعبير تمثيلية عن جملة التصورات والرؤى السائدة، وكلما تغيرت الشروط الثقافية استجدت أنماط من السرد الذي لا يولي اهتماما بالحكاية فحسب، انما يولي اهتماما بنفسه أيضا، وأحيانا يتغلب الاهتمام بالسرد على ما سواه من أشياء أخرى. يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم.

كانت الرواية العربية قد أفرزت هذه التقنيات السردية. كنوع من التمرد الضمني على النسق التقليدي الذي مثلته تجربة «نجيب محفوظ»- وغيره من الروائيين العرب- التي حافظت في أبرز نماذجها، وبخاصة في المرحلة الواقعية، على ذلك النسق. فقد كانت رواية «نجيب محفوظ» تعنى بحكاية لا تنفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، ويتوارى الرواة، ويتعمق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقي نفسه جزءا منها. فيما تنزع الرواية العربية (الجديدة) في أبرز نماذجها الى الافادة من تقنيات السرد الكثيف، تلك التقنيات التي أشرنا من قبل الى انها تنجز وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تلقي الضوء على كيفية انتاج السرد نفسه بما في ذلك وضعية الراوي وموقعه ودوره، وهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدمه عن العالم. فعالمها مهشم، متكسر، مفكك، تسوده الفوضى، ويفتقر الى القيم الوعظية الموروثة، بل انه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية، وهذا الأمر هو الذي يجعل ذلك العالم ممزقا وغير محكوم بنظام. والواقع فما يغيب عنه ليس النظام باطلاق، انما النظام التقليدي الذي أشاعته الرواية التقليدية: رواية ديكنز، وبلزاك، وتولستوي، قبل أن تعصف بذلك السرد عاصفة التحديث التي أعلنها جويس وبروست وفولكنر وفرجينيا وولف وغيرهم. وتمثل تجارب: سليم البستاني، وجورجي زيدان، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبدالحليم عبدالله، ويحيى حقي، وغائب طعمة فرمان، وحنا مينة، وعبدالكريم غلاب- على سبيل المثال- النموذج الدال على ذلك، فيما يمكن اعتبار جبرا ابراهيم جبرا والطيب صالح، والمسعدي، وفؤاد التكرلي، وعبدالرحمن منيف، وصنع الله ابراهيم، واميل حبيبي، ومؤنس الرزاز، وعبدالخالق الركابي، وبهاء طاهر، وابراهيم الكوني، والطاهر وطار، وغادة السمان، واحلام مستغانمي، ولطفية الدليمي، ونوال السعداوي، وعشرات غيرهم النماذج المعبرة عن حركة التجديد السردي بدرجة أو بأخرى. ان النموذج الأول ظهر في حاضنة ثقافية مشبعة بالقيم المطلقة الصواب، والتي تستند الى نسق منسجم من العلاقات الاجتماعية مع العالم، فيما تشكل النموذج الثاني وسط عالم شبه متحلل، يفتقر الى القيم الكلية، وقد ضربه الشك في صميمه، واقام علاقة نسبية مع العالم، علاقة نقدية-

رفضية توجهها في بعض الأحيان موجهات ايديولوجية لا توقر شيئا، ولا تقدس قيما، ولا تتعبد في محراب فكرة. الى ذلك فالنموذج الأول هو نتاج تجربة ثقافية محدودة المشارب ولم تثر فيها أسئلة الشك الكبرى، فيما تشعبت وتنوعت المصادر الثقافية للنموذج الثاني، وعاشت على الحدود الملتبسة بين عصرين وثقافتين ورؤيتين؛ قصدت العالم الممزق على نفسه، المنشطر، والمتشقق بين الارادات والقوى والتطلعات المتعارضة. وليس من السهل اهمال أثر ذلك في صوغ ذائقة الروائي وموقفه ومنظوره وتقنيات السرد التي يستعين بها. فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافية- أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق للعوالم المتخيلة فيه. بعبارة أخرى تربض الرواية على التخوم الفاصلة بين الفرد والعالم، وتتحرك ذهابا وايابا بينهما. ولم تعد تقبل مهمة تصوير العالم ومحاكاة خريطته البشرية والتاريخية كما هو، انما صارت مهمتها اعادة انتاجه وترتيبه وتمثيل القيم الثقافية فيه على وفق سلسلة من أنساق البناء السردي والأسلوبي التي تنكبت للأنساق الموروثة.

إن الرصد النقدي- التحليلي لواقع الرواية العربية المعاصرة لا يمكن له ان يغفل الموجهات الثقافية التي أدت الى بروز ضروب السرد الكثيف، وعلاقته بالتمثيل السردي الجديد، بل انه ملزم أن يأخذ في اعتباره كل ذلك. ان تحليل نصوص السرد صار بحاجة ماسة الى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية. فالتراسل بين النصوص والمرجعيات يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، فليست المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، ويظل التفاعل مطردا وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص، وغالبا ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي انساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع الى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، فتقع الأزمة السردية الحقيقية في صلب النوع، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات على وفق نسق جديد(٣). وهذا هو الذي يفسر لنا انهيار النموذج التقليدي وظهور النموذج الجديد. ومن بين ما يلزم على النقد الروائي ان يأخذه بجدية كاملة: عدم الاطمئنان الكلي لكفاءة نموذج تحليلي سردي ثابت، فالنماذج محكومة بتحول دائم، بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات، وكل نموذج قار هو نموذج متأزم في طريقه للانهيار، لأنه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلية في النسق السردي، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع وخصائصه. والمدونة السردية التي انتخبناها لتحليل هذه الظاهرة الجديدة في الرواية العربية، وكشف وظائفها، تتكون من ثلاث روايات، لكن هذا البحث يندرج في سياق تحليل موسع لهذه الظاهرة سبق لنا ان تتبعنا أبعادا أخرى لها في عدد من البحوث (×) واكتفينا هنا بالوقوف على مظاهر جديدة.

- **التداخل النصي وتشكيل المادة الحكائية:**

يمكن اعتبار رواية «النخاس» (٤) لـ«صلاح الدين بوجاه» احد النماذج المتميزة التي يتشكل بناؤها العام من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) ويؤدي وظيفته، وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخيلية الايهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها. وهذه المزاوجة التي يقوم بها الكاتب، مرة بوصفه مؤلفا للنص، ومرة بوصفه راوية للأحداث، تجري دمجا بين دورين منفصلين لهما وظائفهما: دور المؤلف كمنشئ للنص، ودوره السردي كراوية لأحداثه، وغالبا ما تغيب الحدود بين هاتين الوظيفتين داخل «النخاس»، وهو أمر يضفي- في رأينا- ميزة خاصة. فهي نص سردي يتحول الى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن اطار السرد في الرواية يفلح في اعادة انتاجها كمكونات سردية. ففي الاهداء الذي يتصدر الكتاب يوجه المؤلف ثناء الى الشخصية الرئيسية في الرواية «تاج الدين فرحات»، مؤكدا رغبته في اهداء الرواية اليه، واصفا اياه بأنه «ذلك الرجل الذي

انبثق بين أناملي يسعى، فكاد يرعبني حضوره». وهذا تصريح يضع المتلقي أمام تأكيد مؤداه الاعلان عن المنافسة بين المؤلف وشخصية روايته. وسنلاحظ فيما بعد كيف يتداخلان ببعضهما! وكيف يكون «تاج الدين فرحات» قناعا لـ«صلاح الدين بوجاه»!.

في نهاية الرواية تظهر خاتمة بعنوان «أطراف الكتاب» يقوم فيها المؤلف بدور الراوية، فيقول مشيرا بوضوح الى قضية الاندماج بين الدورين اللذين أشرنا اليهما «تم الفصل الأخير من رواية «النخاس» لتاج الدين فرحات الكاتب المتلصص، الذي تخلى عن جائزة داورت زمنا، وغنجت وتثنت دون وقوع». ومن الواضح أن رواية «النخاس» هنا تنسب الى «تاج الدين فرحات» وليس الى «صلاح الدين بوجاه». ومن اجل تعميق الوهم القائم على المفارقة ترد قائمة روايات «صلاح الدين بوجاه» التي نشرها قبل «النخاس» ومخطوطاته منسوبة الى «تاج الدين فرحات». وهذا يحدث تبادلا وتداخلا في الادوار بين المؤلف الحقيقي للنص والشخصية الأساسية فيه. ان هذا المظهر الفني يجعل العالم التخيلي المنبثق من تضاعيف السرد يتأرجح بالنسبة للمتلقي بين مستويين متناوبين: واقعي ووهمي. وهي لعبة سردية تحرر الرواية من القيد التخيلي الصرف وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع الى أفق التخيل مرة، وتقوم في مرة ثانية باضفاء بعد واقعي على المكونات التخيلية. والمناقلة للمادة السردية بين المؤلف والشخصية تحرر بناء النص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الروائي، فبها تستبدل نمطا حرا من العلاقات السردية تمكن الشخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق الى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها.

تكشف هذه الرواية بلا مواربة كيف يتقنع «صلاح الدين بوجاه» بشخصية «تاج الدين فرحات»، وكيف يتمرأى «تاج الدين» في مرايا «صلاح الدين». فكل منهما يتوارى خلف الآخر، ويتقنّع به، ويجد صورته في مرآته. وليس التداخل بين المؤلف والراوية في الأدوار والوظائف هو المظهر الوحيد المميز في رواية «النخاس»، انما التداخل بين النصوص بأنواعها ومصادرها ولغاتها المتعددة، فبعض تلك النصوص توجه انتباه المتلقي الى خصائص فنية، كما هو الأمر في النص الذي يتصدر الرواية، وهو منتزع من «الفهرست» لـ«ابن النديم». وتتأكد أهميته وتأثيره في الرواية حينما يحاول «تاج الدين» تصنيف مخطوطات ترد الإشارة اليها داخل الرواية، فيصطلح عليها «فهارس» مثل: «الفهرس الأول» و«الفهرس الكشاف». وما يشاع حول نسبة الثاني إليه، وسرقة الأول من «لورا». وبعض تلك النصوص يؤدي وظيفة تعميق قدرة التخيل واشباع الوهم عند المتلقي، كما هو الأمر لنص مقتبس من كتاب «الاشارات والتنبيهات» لـ«ابن سينا» وهو نص يتردد في مفتتح الكتاب وفي خاتمته. على أن هذه النصوص المعرفية التي تخترق الرواية وتمارس ضغطا على المتلقي بهدف كسر الوهم الذي يخلقه السرد تهون بازاء نصوص كثيرة أخرى تتخلل الرواية، وتعمق أحاسيس «تاج الدين فرحات» الذي يدرج في سياق لغته لغات أخرى: الأشعار بالمحكية التونسية والقصائد الفرنسية لرامبو وبودلير وزولا، ومقاطع من الأشعار الايطالية، ومقاطع سردية لجمال الغيطاني، فضلا عن قصائد عربية مقتبسة من التراث الأدبي، وكل هذا يأتي جنبا الى جنب مع نصوص لغوية لابن منظور وابن سينا وغيرهما، وهو كثير جدا (٥). وفي غالب الأحيان لا تعكر هذه النصوص سياق السرد، ولا تقطع تسلسل الأحداث، انما تدمج في الاطار العام للنص، بهدف اغناء الحالة النفسية للشخصيات: فـ«تاج الدين فرحات» الذي يؤدي دور كاتب روائي يوظف تلك النصوص في مواقع تضفي بعدا نفسيا عميقا على الشخصيات، كما انه يستعين بها للكشف عن تطلعاته وأحلامه ورغباته، وهي تضيء في بعض الأحيان جانبا من توتراته النفسية. ومن ذلك محاولته التماهي مع شخصية الشاعر الفرنسي «رامبو» ومحاولة محاكاته، على اعتبار انه مثل سلفه رحالة وكاتب. ومعروف أن «رامبو» توغل بعيدا في مجاهل أفريقيا، وعاد بساق واحدة محمولا على اكتاف العبيد. فأشعار «رامبو» تضيء وجه المماثلة بين الاثنين، وهذا الضرب من توظيف النصوص يمكن الاصطلاح عليه بـ«التناص الصريح». والى جواره نوع يمكن الاصطلاح عليه بـ«التناص الخفي» ويمثله بغزارة كبيرة اتصال أسلوب السرد، ولغة النص بنسق التأليف السردي العربي في ابرز أنواعه كالمقامات والخرافات والسير والأخبار وأدب الرحلات وكتب الفهارس وغير ذلك.

يصف «تاج الدين فرحات» نفسه بأنه «نخاس». والاعلان عن هذه الصفة يستأثر بالاهتمام طوال صفحات الرواية. وعلى هامش ما يقتبس عن «لسان العرب» يضع «تاج الدين» تعريفا لـ«النخاسة» في هذا العصر، وهي: «الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم». أما «النخاس»، فهو: الانسان المتلون الذي يزدوج فيه الظاهر والباطن، والجهر والسر، والخفاء والعلن. وبعبارته هو: «الرحالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال، يركب البحر، ويداور العناصر، ويراوغ الظلمة، ويغوي عرائس البحر، ويهادن القراصنة.. حتى ينشب مخالب خياله في الناس والأشياء جميعا» (٦). ومن الواضح أن هذا التعريف مشتق من الدور الذي يقوم به «تاج الدين» كونه محكوما برغبة الاكتشاف والبحث والقلق وعدم الاستقرار والفضول. فالمحفز السردي في النص هو تداخل الرغبة الذاتية بولع الاكتشاف. فـ«تاج الدين» يقع منذ البداية ضحية إغواء الجائزة الايطالية، ويتضاعف حلمه بالحصول عليها، فيغادر بلاده مبحرا على ظهر السفينة «الكابو-بلا» ناحية ايطاليا راغبا في نيل الجائزة، لكن فضوله المدمر في اكتشاف الآخرين وهتك أسرارهم، والتعرف سرا الى أخص خصوصياتهم، يفضي به الى نهاية مختلفة تماما لكل ما كان يرغب فيه. فلا ينال مبتغاه، وهو الجائزة/ الحلم. وتتعرض السفينة لعطب يؤدي بها الى فقدان اتجاه الرحلة، فتظل «تدور حول نفسها، تكاد لا تبرح مكانها.. كأنما علقت بين سماء وأرض، تدور حول نفسها مثل لبؤة جريحة أهلكت السباع جراءها، وهدم السيل بيتها، ولسع البرد وجهها» (٧).

تبدو النهاية المأساوية للشخصيات، وكأنها متصلة بالوباء الذي حمله معه «تاج الدين» الى السفينة: وباء التلصص، وكشف الأسرار، وهتك الحجب، والتوغل بعيدا في عالم الرغبات الممنوعة والمقموعة، وبدل أن تأخذ الأحداث والمصائر الاتجاه الذي ينبغي أن تكون عليه يحدث وجود «تاج الدين» في المركب الايطالي خللا في توازن الأشياء، فيؤول كل شيء الى غير ما كان ينتظر أن يكون: القبطان «جابريلو كافنيالي» السيد المطاع والمغامر الأفاق يلقي بنفسه في اليم وتهرب الشخصيات الأخرى أو تتوارى مختفية في أماكن مجهولة. السفينة التي وصفت دائما بأنها «المدينة العائمة العجيبة» تتعرض لعطب مدمر، وتفقد اتجاهها، ويتعذر عليها مواصلة الإبحار في مياه المتوسط، بل يتأكد ضياعها، ويستباح كل شيء فيها. وحده «تاج الدين» الذي كان يراود جائزة، ويمني نفسه بالحصول عليها، يفلت من هذا المصير المهلك، فتنسج حوله أسطورة اختفاء متميزة. اذ يشاع انه «رفع من الكابو-بلا في غروب اليوم الثالث، وان جماعة من أصحاب السبل قد شاهدوه أسفل جبل المقطم، يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها»(٨). لكن شائعة أخرى تؤكد انه لم يرفع انما شبه للآخرين ذلك. وهكذا فكأن الرغبة المقترنة بحب الاكتشاف لا تؤدي فقط الى الحؤول دون ان يحقق «تاج الدين» مبتغاه، انما تقود الى تغيير مصائر كل الشخصيات التي القاها على ظهر المركب. فاختلال التوازن الذي طرأ على نظام الأحداث، بسبب ظهور «تاج الدين» يظل مستمرا، ولا يعاد التوازن أبدا. فالنهايات المأساوية للشخصيات والسفينة تعبير عن بقاء ذلك الاختلال قائما بسبب الحافز السردي الذي أشرنا اليه، والذي تؤكده مرة أخرى: الرغبة المرضية في التلصص على الآخرين واكتشافهم والتوغل في معرفة خفاياهم. على أن البعد الدلالي لهذا المحفز لا يكتسب قيمته الدلالية إلا من خلال التفاعل مع عنصرين فنيين آخرين، هما: الشخصيات والمكان. والحق ان الشخصيات التي تظهر في الرحلة البحرية، لا ينقصها التوتر والاضطراب، سواء أكان القبطان «جابريلو كافينالي» الذي جاء من خلفية هي مزيج من المقامرة والشعوذة وممارسة السحر، أم ابنته «لورا» المتهتكة، أم جرجس القبطي وعمله في تهريب الآثار، أم عبدون الجزائري تاجر العطور، أم الأمير أبو عبدالله القرطبي، أم القوادة شريفة الزواغي، أم لولا الراقصة، وغيرهم. وهم جميعا شخصيات لهم انتماءات ثقافية وعرقية مختلفة، لكن تجمعهم الرغبة المتأججة في احياء حفلات الليل الماجنة. وهنا يدخل المكان الذي يحتضن الشخصيات وأفعالهم، والمكان هو السفينة «الكابو-بلا»، انه مكان مضطرب يعج بالدسائس والمغامرات الغامضة والعلاقات الخطيرة، ويعج بالاضطراب لأن أمواج البحر تتقاذفه في رحلة قلقة تقع في نهاية الخريف ومقدم الشتاء حيث اصطخاب الموج وسط الظلمة، والريح التي تعصف بكل شيء. ومن الواضح أن السرد يحقق تناغما فريدا بين الاضطراب والقلق اللذين يلازمان

الشخصيات والسفينة في بحر هائج. فالمكان هو الملاذ هنا. انه يشحن الشخصيات بقلق مضاعف الى درجة تصبح فيها رهينة البحر بكل عنفوانه. وبخاصة بعد أن تحيط جموع القرش والدلفين والحيتان بالسفينة في رقصة مجنونة، فـ«ترتطم بالمركب في كر وفر، تقبل لتدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحاد في الفضاء المتخثر، أما طيور النوء فأسراب شرسة تلم بالحفل ثم تفلت في مثل مروق اللولب، فتكاد تعصف برؤوس المتراصين لصق السياج المعدني البارد» (٩).
ولعل تفاعل عناصر السرد هذه جميعها من أحداث وشخصيات وخلفيات مكانية وزمانية قد عبر عنها بلغة مكثفة، مختزلة، قصيرة الجمل، تتميز بالأحكام أكثر من الأوصاف، ويشيع فيها أسلوب العطف الذي يراكم جزئيات من الوقائع بعضها فوق بعض ليتشكل منها متن الرواية، فكأن التعبير اللغوي هو نفسه كان صدى لذلك العالم المضطرب. وهذه الاشارة تلزمنا القول: ان اللغة المكثفة القطعية التي تتجنب صيغ الاطناب والاسترسال، وبها تستبدل الايجاز، وأحيانا المباشرة، باعتمادها على معرفة الأشياء وتقريرها، أكثر من الايحاء بها، جعلت الرواية حقلا لممارسة شتى أنواع التجريب، سواء أكان تجريبا أسلوبيا كما يمثله الانتقاء اللغوي للألفاظ الكتابية المتحدرة من ذخيرة أساليب النثر العربي القديم أم تجريبا شكليا كما يتجلى من خلال توظيف طرائق تأليف الفهارس وكتب الرحلات والسرود التاريخية والجغرافية التي برزت في الكتابة النثرية العربية خلال العصر الوسيط. ودمج كل ذلك بأساليب الرواية الحديثة وأبنيتها، أتاح الخروج على نسق السرد التقليدي الشائع في الرواية، وعدم الانصياع للبناء المتتابع الذي يعتبر أحد أكثر الابنية انتشارا في الكتابة الروائية العربية، وقد حل بدل ذلك سياق سردي مغاير اتصف بكثرة تقنيات الاسترجاع والاستحضار، وحالات القطع، والعودة الى الوراء، وادراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الرئيس وأحيانا ادراج فقرات كاملة لا تسهم في عملية تنمية الحدث، انما تغني الحالة النفسية للشخصيات. ومن الصعب فنيا تجاهل أهمية كل هذا او انكاره.

لا يخضع بناء الرواية لنسق متسلسل باستثناء الاطار العام للحدث، وهو الذي يصور الأيام الثلاثة التي تستغرقها الرحلة في البحر، قبل انفراط عقد الوقائع المكونة للحدث، وضلال المركب، واختفاء الشخصيات. فتداخل الوقائع فيما بينها، وفر امكانية لاضاءة خلفيات الشخصيات وتواريخها الذاتية، وكشف عن منظوراتها السردية، وحدد زوايا نظرها ومواقعها وعلاقتها بالنسبة للعناصر الأخرى في النص. ولعبت مستويات السرد المتعددة دورا بالغ الأهمية في تنظيم البناء العام للرواية. وعلى العموم، هنالك ثلاثة مستويات متراكبة، تنبثق من ثلاث رؤى تحتكر السيطرة على العالم الفني في هذا النص، وتتدخل في تشكيله: المستوى الأول يتصل براو خارجي عليم، وضليع في معرفته الشاملة بكل شيء، تنظم رؤيته الموضوعية غير المباشرة كل العناصر السردية، بما فيها الشخصيات والأفعال والخلفيات الزمنية والمكانية. ومن عمق هذا المستوى الأول تظهر رؤية الكاتب «تاج الدين» التي تمثل المستوى الثاني، وهي رؤية ذاتية مباشرة تمثل درجة مشاركة هذه الشخصية بالأحداث، وتعبر عن رؤيتها لعالمها ولعوالم الشخصيات الأخرى، وتحدد الموقف الفكري لـ«تاج الدين» وترسم تاريخه الشخصي، وتصوغ أحكامه وأفعاله بوصفه نخاسا بالمعنى الذي يظهر في النص. ومن وسط هذين المستويين السرديين تتفتح رؤى سردية اخرى تتصل بشخصيات ثانوية وتضيء عالم هذه الشخصيات أو عوالم الشخصيات الأخرى، كما يظهر ذلك فيما ترويه «لولا» البربرية عن نفسها وأسرتها وعن نشأة «جابريلو» وتربيته الذاتية، وفيما يرويه «جرجس» القبطي عن الأمير ابي عبدالله، وفيما يرويه كل من «عبدون» الجزائري و«جرجس» عن «لورا» وهي تغوي الآخرين، وتدعوهم الى رحلة زوارق شراعية ليلية في البحر. والمستوى الأخير بكل تنوعاته يخدم الاشارات والافعال الصغيرة التي تغذي الحدث بدلالته العامة. على ان هذه المستويات السردية الثلاثة المقترنة بالرؤى التي ذكرناها، والتي تتدخل في كل التفاصيل، سواء أكانت حصلت في الماضي أم حصلت في وقت الرحلة البحرية، هي التي عمقت البعد الدلالي للنص، ودفعت بذلك البعد من مستواه الظاهري المباشر الى دلالته الرمزية غير المباشرة.
يتشكل البعد الدلالي للرواية من جملة من العناصر، في مقدمتها: تفاعل الشخصيات والأحداث في فضاء محدد، ثم الحدث وهو الرحلة غير المكتملة لكاتب يطمح في نيل جائزة أدبية، والنظام

الدلالي يقبع تحت هذا السطح، ويحتاج الى تعويم يتصل بقضية مهمة، قصدت قضية «الأنا» و«الآخر» وهي احدى الاشكاليات الأكثر تعقيدا واثارة في عصرنا. وما ان نزيح جانبا من المظهر المباشر والخداع الذي يغلف ظاهر الحدث إلا وتتكشف القضية كاملة، وهي لب النظام الدلالي للنص. وقد جاء تمثيلها سرديا بالتصريح مرة وبالتلميح مرات. فالرحلة القلقة للمركب في بحر هائج متنازع حول انتمائه الثقافي، وعلى ظهره خليط من الشخصيات المتحدرة من أصول ثقافية وعرقية ودينية مختلفة، وتمارس مهنا متعددة، وتشتبك في صراعات متعددة المستويات، لا يمكن بالنسبة لنا اعتبارها الا رحلة رمزية ضمن بنية ثقافية مشبعة بكثير من المعاني المتصلة بقضية الأنا/ الآخر. وقبل أن نمضي في بحث هذا الموضوع يحسن بنا أن نورد هذه الفقرة الدالة التي تصور موقف «تاج الدين فرحات» مما يراه، وهي الى ذلك تكشف جانبا من رؤيته لعصره وبلده، وتفجر القضية التي أشرنا اليها: «كان قد جاب البلاد طولا وعرضا، فعرف الطرق الكبرى والدروب المتربة الخفية، رأى الناس والاشجار والعشب والمطر والوهم، وفهم ان هذه البقعة من الأرض تغير ثوبها وتولد نيرانها في مهد رمادها القديم. نهاية هذه الألف الثانية عجيبة، فالمصانع قليل دخانها، وباهت لونها، والازمات جملة هائلة، لكن الامر قد بلغ الأوج، أو يكاد، فالعيون أكثر ثباتا وقد وترها التحدي أفريقيا هنالك في الجنوب، وأوروبا قريبة مولدة طاغية، والتاريخ والحضارة، بخيرهما وشرهما حاضران، مادة أولى طيعة أو صلبة، حسب الفصول والأوقات، مادة أولى للحضارة والأمل والاخفاق والموت والحياة داخل حقل صغير، حقل من الوهم والخير والشر اسمه تونس»(١٠). ولمثل هذه الاشارة مرادفات كثيرة ترد على لسان «تاج الدين» أو تفهم في سياق السرد على أنها تمثل وجهة نظره. فانتماؤه الثقافي مزيج اشتركت فيه أطراف عدة، ووعيه الذاتي، وهويته متعددة الأبعاد وقد تشكلت من مصادر ومرجعيات كثيرة، وخصوصيته الثقافية المتكونة من كل تلك العناصر لا توظف من أجل تخطي التعارضات بينه وبين القبطان «جابريلو كافينالي» لأن «تاج الدين» يريد ان يكون المحور المركزي لكل شيء. وهذه الاشارة تؤكد ان الشبكة الدلالية للنص يتنازعها قطبان رمزيان: الأول «تاج الدين» التونسي العربي الأفريقي، والثاني «ج. كافينالي» الايطالي الأوروبي الغربي. وهذان القطبان الدلاليان يجذبان الشخصيات الأخرى حولهما تبعا لهوية كل منهما الثقافية. وعملية الاستقطاب هذه لها أهمية بالغة لانها تحدد نوع الانتماء الثقافي ودرجته، ولها نتيجة أبلغ من ذلك، لأنها تكشف مأزق الشخصيات ذات الانتماء المزدوج التي تظهر مشوهة الهوية، الى درجة لم تستقر بعد أسماؤها الشخصية على شكل محدد. لقد ضربها التهجين في الصميم، ولم تفلح في تشكيل وضعية خاصة بها، وعاشت وهم النقص الدائم، ولم تدرك بعد أن الوهم الحقيقي هو وهم الهوية الكاملة.

يظهر «تاج الدين» بوصفه قطبا دلاليا يمثل «الأنا» بالمعنى الثقافي، ويظهر «ج. كافينالي» باعتباره يمثل «الآخر». وبينهما تتردد انتماءات الآخرين، ومن اصطراعهما المعلن او الضمني يتولد المعنى الرمزي العام للنص. ولكن ما الكيفية التي يظهر بها كل منهما؟ وما دلالة ذلك؟ وما أهميته؟

تنبثق شخصية «تاج الدين» وهي مكتملة، فكل تجاربها تبلورت قبل بدء الحدث، حدث الرحلة، ويمكن وصف هذه الشخصية بأنها منتقاة، ومنتخبة ومصاغة على درجة عالية من الخصوصية والتميز، اذ يشار الى أنها مثقفة ولها تطلعات و«تاج الدين» روائي، وباحث عن الحقيقة، ومحكوم برغبة جوانية لهتك الاسرار، وفضح ما تنطوي عليه من خبايا، تلقى تربية ذاتية في مكان محدد (القيروان، وهي في الوقت نفسه مسقط رأس المؤلف) واكتسب تجاربه الذهنية المتنوعة في هذا المكان، وباستثناء الفضول والتلصص فان المتلقي يتقبل «تاج الدين» بوصفه شخصية ايجابية، ولعل المقطع الآتي يوضح كيف نسج هذا الجانب من الشخصية «كان احساسه بالكتب احساسا عنيفا، حيث تخترق أريجها الحاد أنفه فيملأ ذهنه حيرة وشوقا ورغبة في النفاذ، لذلك لبث حب المعرفة بالنسبة اليه مروقا شبقا من المتاح الى الممكن. ثم أضحت الكتابة بعد ذلك بديلا مباشرا لنهم التقبل» (١١). أما شخصية «جابريلو» فتركب لها منذ البدء صورة مشوهة، ففضلا عن خلفياته التشردية كونه نشأ في ظروف الحرب العالمية إثر مقتل أبيه في انفجار، فان حياته الباريسية تقدم على أنها سلسلة من الأعمال الشائنة. فقد التحق بمعهد «خاص يؤمه البحارة والأفاكون

للحصول على وثائق مشبوهة» وتلقى بعد ذلك «فنون العرافة والسحر الأسود، والدموي الأحمر، والأبيض الترابي، ومتعدد الألوان الشيطاني وقد أمضى شطرا من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيرني الاسبانية، فامتزجت لديه المعتقدات الشرقية بالتراث الشاماني الغلوازي. أضحى من أعلام العرافين والمشعوذين المراودين في أحياء باريس القديمة وتنسب اليه وصفة «عجائن الفتنة» وهو خليط من المخدر الممزوج بالدم البشري، فكان بعد تجربة طويلة من التمرس بالاحتيال والشعوذة يجيد الانقضاض على فريسته نظير أحد طيور «الساف المروضة». وبعد سنين من هذه الاعمال البشعة وأمثالها يلتحق بمدرسة بحرية تمنح «وثائق مشبوهة» ويطرق غامضة ومشبوهة يقود مركبا مالطيا، وذلك قبل أن يتفاجأ به بحارة «الكابو- بلا» هاتفا وسطهم «أنا القائد.. صاحب الأمر والنهي منذ هذه اللحظة». ولا يلبث أن يكون مركبه ملاذا للمجرمين والمهربين، والمكان الأفضل لمداهمة رجال الشرطة(١٢). وينتهي به الأمر منتحرا في خضم البحر المتوسط بعد أن تغلب عليه «تاج الدين» في لعبة شطرنج، اللعبة الرمزية العريقة للقوة.

هاتان الصورتان الخاصتان بالشخصيتين الرئيسيتين في رواية «النخاس»، يصار كثيرا الى التخفيف من درجة التعارض بينهما، لكن الصراع الداخلي المحتدم في كل منهما يقود الى مواجهة دائما تؤدي الى منازلة رمزية تمثل ذروة ذلك الصراع. وقد كان كل منهما «يتوجس خيفة من الآخر». ورسم صورة تفضيلية لـ«تاج الدين» وصورة مشوهة لـ«جابريلو» يرجع الى الآثار العميقة للثقافة السائدة التي تتخلل آليات التمثيل السردي، فتختزل «الأنا» و«الآخر» الى أنماط ثابتة تقوم اما على إقصاء صفات معينة أو الاستحواذ على أخرى. هذا فضلا عن شحن الغلواء التي تتسرب لتحيط بـ«جابريلو» وتنتج له صورة لا شك أنها اكراهية، فالرؤية السردية تتدخل في اسقاط السمات المستكرهة عليه، وتضعه خصما «شريرا» للشخصية الايجابية المضادة. وفيما تتشكل شخصية «تاج الدين» بوساطة رؤية سردية موضوعية يقوم بها راو عليم، او رؤية ذاتية خاصة به باعتباره راوية وبطلا وبؤرة للحدث في العالم المتخيل الذي يكونه السرد، فان شخصية «جابريلو» تتشكل على العكس من جملة من الرؤى التي تصدر عن شخصيات لا تربطها علاقة سوية به، مثل الراقصة «لولا» وهي شخصية ثانوية، على خلاف معه، وتقدم روايتها عنه وهي في أحضان «تاج الدين» الذي لاذ بها «ينشد رائحة شعرها وأذنيها وطعم ريقها ومرارة ابطيها الفائحين عطرا ودفئا لطيفا رائقا» (١٣). وطبقا لأهمية التراتب في الرؤية السردية التي تحددها درجة حضور الراوي فان «تاج الدين» بنى من رؤية كلية وشاملة، فيما بنى «جابريلو» من رؤية سردية جزئية وثانوية، وفيما منح الاول هيمنة مطلقة في سياق السرد، اختزل الثاني الى نمط جاهز لكي يؤدي فقط وظيفة التعارض الدلالي. وفي الوقت الذي أضفيت فيه سمات عقلية وروحية وفكرية وثقافية على «تاج الدين» انفرد خصمه بالشعوذة والفسوق والشبهة وسوء السيرة، وفيما كثف حضور الأول، تقلص حضور الثاني. وفي كل هذا يستجيب التمثيل السردي لموجهات ثقافية خارجية تنظم آلية عمل السرد. والجدير ذكره في هذا المقام أن «ادوارد سعيد» كان قد أكد على أن الروائيين منبثقون الى حد من تاريخ مجتمعاتهم، وهم يشكلون ذلك التاريخ ويتشكلون به، ويتصلون بتجاربهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة، وان الثقافة وكل أشكال التعبير الجمالي تشتق من التجربة التاريخية لتلك المجتمعات(١٤). لم تتنكب الرواية العربية عن هذه المهمة، ففي كثير من نماذجها مثلت سرديا العلاقة بين الأنا والآخر.

تتصل بكل من «تاج الدين» و«جابريلو» شخصيات أخرى، ولكن النسق الدلالي للنص، يسقط بعض المعاني الخاصة على الوظائف والأدوار التي تؤديها تلك الشخصيات. وبين فئة الشخصيات التي تغذي القطب الدلالي الذي تمثله شخصية «تاج الدين» وتلك التي تغذي القطب الدلالي الذي يمثله «جابريلو» ثمة شخصيات «وسيطة»، مهجنة. تعيش أزمة متوترة من الانتماء تجاه هذا القطب او ذاك، وأقصد تحديدا، شخصية «جرجس القبطي» الذي يتذبذب حضوره ووضعه الى درجة لا يستقر فيه حتى البناء الصرفي لاسمه الشخصي: جرجس، جرجير، غرغير، قرقير، وشخصية «لولا» البربرية التي لا دور لها الا اطفاء الشهوات: ليلى، ليليا، ليليان، لؤلؤة، لولا. وربط هاتين الشخصيتين بخلفيات عرقية ودينية، فضلا عن العلاقات الغامضة والمثيرة بشخصيات تنتمي الى «الآخر»، كما في حالة

«لولا» وعلاقتها بـ«جابريلو» و«جرجس» وعلاقته بمهرب الآثار اليوناني العجوز، توحي بأن الثقافة السائدة مازالت تمارس تأثيرا جارفا في سطوته فيما يخص تقديم الانتماءات الثقافية للأقليات وسط فضاء ثقافة العموم. فهذه الشخصيات متصلة بعلاقات سرية ومشبوهة بـ«الآخر» وهي من جهة ثانية «دونية»، لم تستكمل أوصافها وأدوارها، وتعيش هواجس التردد والخوف، ولم تدرج بعد ضمن وضعية ثابتة، بما في ذلك حق التسمية الشخصية، اذ تعرف بخلفياتها وانتماءاتها الذاتية، ومازالت تعيش مأزق عدم الاستقرار وفي مقدمة ذلك هوية الاسم.

تؤدي هذه التعارضات الدلالية الى نهاية يدفع الجميع ثمنها، ألا وهي ضياع السفينة «الكابو- بلا» في بحر هائج شرس. فالتعلق بوهم الانتماء الخالص، والصفاء المطلق، والخصوصية الضيقة لا يقود الى الحوار والتفاعل، انما الى السجال ومن ثم التناقض. ومن المؤكد أن المؤلف قد صنع للشخصيات في روايته عالما يمور بالقلق والحركة والاختيارات الصعبة، ورمى بها فيه، ولهذا فالسفينة لن تصل الى أي شاطئ، فادعاء التناقض والتعلق به سيؤدي لا محالة الى تقويض كل شيء. ويظهر أن «تاج الدين» نفسه، مع وعيه الجزئي بهذه القضية، قد أسهم في تعميقها، فهو لم ينجح في تفريغ شحن الغلواء، وكان يقر بثنائية تقوم على التفاضل «أفريقيا هناك في الجنوب» و«أوروبا قريبة مولدة وطاغية». والى أفريقيا النائية ينسب التاريخ، والى أوروبا القريبة تنسب الحضارة، وكأن «تونس» تنتمي الى عالم وتتطلع الى آخر. وبمعنى من المعاني فالتاريخ انتماء الى الماضي، والحضارة انتماء الى الحاضر. وبينهما تتأسس منطقة شاسعة لا يوجد فيها سوى الحيرة، الحيرة التي تقود الى الهلاك. فاشكالية الانتماء الثقافي أعقد من أن تحل برمز، لكن السرد ينجح تماما في تمثيلها. وفي نهاية المطاف لا يصل أحد من ركاب السفينة الى مقصده، فالتوتر في قضية الانتماء يقود الى نتيجة واحدة هي دائما الفناء. وهذا الالتباس مع الآخر الذي تدفعه موجهات ثقافية، كما اقتربنا اليه في رواية «النخاس» له نظائر كثيرة في الرواية العربية منذ «علم الدين» لـ«علي مبارك» و«حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» و«عصفور من الشرق» لـ«توفيق الحكيم» و«قنديل أم هاشم» لـ«يحيى حقي» وصولا الى «الحي اللاتيني» لـ«سهيل ادريس» و«موسم الهجرة الى الشمال» لـ«الطيب صالح» و«بالأمس حلمت بك» لـ«بهاء طاهر»، وغير ذلك كثير جدا. ولكن الأمر الذي نريد أن نتوسع فيه هنا هو كيف يقوم التمثيل السردي ذو الكثافة العالية بانتاج الذات في صراعها مع نفسها ومع الآخر ضمن تاريخ ثقافي واحد؟ وكيف تنشطر الذات بين تصورين ورؤيتين في إطار ثقافة واحدة؟ ذلك ما نحاول الاقتراب اليه في الفقرة الآتية.

- التمثيل السردي وتنازع الرواة

تقدم رواية «امرأة القارورة» (١٥) لـ«سليم مطر كامل» خطة شديدة التعقيد والتنوع للسرد الكثيف، وقوام تلك الخطة هو التدافع الشديد بين الرواة من أجل الاستئثار بالسرد للافصاح عن جملة من المواقف الفكرية فيما يخص الماضي والحاضر على حد سواء. وفيما ينبغي أن تنبثق حكاية «امرأة القارورة» من خلال السرد بيسر وسلاسة ، فانها تشتبك مع الرواة في نوع من التنازع، فالرواة منهمكون في وصف وضعياتهم الشخصية ومنظوراتهم وعلاقاتهم بامرأة القارورة وحكاياتها، الأمر الذي جعلهم يقدمون ذواتهم وانطباعاتهم ورؤاهم بصورة استثنائية، وبمقدار ما يمنح كل ذلك هذه الرواية خاصية فنية مهمة، فانه يؤجل ظهور الحكاية في نوع من التشويق الذي يسهم السرد في تنظيمه والتلاعب به، قبل أن يعلن عن تفاصيلها تدريجيا من خلال علاقة الرواة بها في سياق ثقافي مختلف. وهو أسلوب في البناء السردي يتيح مجالا واسعا لأن تتجلى الحكاية من خضم سلسلة الرؤى التي تتمركز حول نقطة ما، فتكون نتيجتها تشكيل الحكاية التي هي رواية مجموعة من الشخصيات تتضافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن ادراجها ضمن نسيج متعدد المرجعيات بمكوناته التاريخية والاسطورية والسحرية، وهذا سهل التراسل الشفاف بين المستويات الرمزية والواقعية للنص الى درجة تحررت فيها الشخصيات من قيود الحركة التقليدية، بما جعل التاريخ نفسه مادة سردية تم تشكيلها حسب مقتضيات الأحداث. وهي الى ذلك حكاية تخترق سكون الزمن، فتعاصر سيل الأحداث المتدفق الذي ينبع منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة هو عمر امرأة القارورة. فالزمان بوصفه إطارا للحدث، يتقدم ويتراجع ويتلوى ويتكسر في

تساوق مع الاتجاهات المتشعبة التي تأخذها الوقائع والأفعال المشكلة لمادة الحدث السردية.

ان تداخل مستويات السرد يؤدي الى حركتين متعارضتين: حركة أولى تريد اختزال السرد الذي يحتكره الرواة لصالح الاعلان عن وضعياتهم الفكرية والنفسية، والإفصاح عن حكاية امرأة القارورة دون ابطاء. وحركة ثانية مضادة تتواطأ مع الرغبات الدفينة للرواة، وهي ترجئ اظهار الحكاية، فيستغل الرواة الفرصة للاعلان عن أنفسهم وحكاياتهم. وسنجد أن هذه اللعبة السردية، إنما هي لعبة بلاغية متكاملة غايتها الابلاغ عن الحكاية بطرق غير مألوفة. والواقع، فان حكاية امرأة القارورة باعتبارها اللب المكون للرواية تتنازعها ثلاثة مستويات سردية، تتصل بثلاثة رواة: يؤدي الاول وظيفة التقديم والاستهلال دون أن تربطه سرديا رابطة مباشرة بالحكاية، ويؤدي الثاني وظيفة تنظيم الحكاية والمشاركة فيها من خلال علاقته المباشرة بامرأة القارورة «هاجر» وبـ«آدم». وهذا الراوي يهيمن برؤاه ومواقفه وسلطاته المطلقة على النص، ويؤدي الثالث، وهو ضمير غائب، دور الوسيط الذي من خلال سرده ينبثق صوت «هاجر» وهو صوت لا يكتسب استقلاله الشخصي، إنما يقترن دائما بذلك الراوي الوسيط الذي يتقنع بضمير الغائب في نمط من السرد الموضوعي غير المباشر على نقيض السرد الذاتي المباشر الذي يتصل بالراويين الأول والثاني.

تبدو ، أول وهلة، علاقة الراوي الأول بحكاية امرأة القارورة علاقة واهية، وهي كذلك من ناحية سردية، اذا أخذت بالاعتبار درجة الصلة بين ذلك الراوي والحكاية، فالعلاقة السردية المباشرة ضعيفة، ولا يحصل تماس بينهما إلا بشكل عابر، يراد منه الايحاء بطبيعة تلك الحكاية، بيد أن تلك العلاقة تبدو على غاية من الأهمية اذا نظر اليها من زاوية أخرى، وهي تنزيل الحكاية في موقعها السردي، وضبط حدودها، والتوطئة لها، ووصف الخلفية التي تعطيها قيمة في سياق السرد. وما إن ينتهي الراوي الأول من وظائفه هذه إلا يتوارى، ولكن ذلك يحدث بعد ان يروي هو حكايته الخاصة به؛ حكاية التمزق بين الإكراه للالتحاق بحرب لا يؤمن بها، انما يدفع اليها مكرها، ومحاولاته السبع للفرار منها، في اصرار عجيب لا يعرف الضعف والتهاون، وبين الشوق الدفين الذي يتملكه منذ صباه لـ«أوروبا». ورفض الحالة الأولى (الحرب) والاستغراق في الثانية (أوروبا) أمران مرتبطان في ذهنه، ارتباط نتيجة بسبب، يقول: «طيلة سبعة أعوام لم أكن أدرك من الوجود غير أهوال الحرب، وذلك الشوق الدفين للهروب نحو حلم تملكني منذ صباي «أوروبا». ما مضى يوم إلا وكنت ارسم من عذابات الحرب لوحة لأوروبا، كإله تعس يصنع من أطيان كوارثه مخلوقا ساميا قادرا على منح اللذة لخالقه. من شبقي المكبوت نحت جسد أوروبا، ومن تجارب حبي الفاشلة صنعت قلبها، ومن حاجتي الى الراحة والأمان رسمت ملامحها الخضراء، ومن توقي الى العدالة، والانعتاق خيطت لها ثوبا أبيض فضفاضا يرفرف كأجنحة فراشة ويضمني بين ثناياه كما تضمني أم في عباءتها السوداء. أوروبا صارت مخلصي المنتظر وأرضي الموعودة. حتى عذاباتها كنت أراها أكثر استساغة من أمثالها في بلادي» (١٦). ما يلاحظ هنا أن التمثيل السردي ينتج عالمين متناقضين: عالم الشرق حيث ينتمي الراوي، وعالم الغرب حيث يتمنى، والرؤية السردية لهذا الراوي لا تعرف الحياد. إنها تركب صورة مكروهة وممقوتة للمكان الذي انبثق منه (الشرق)، وتركب صورة احتفائية ورغبوية واستيهامية للمكان الذي ينشده (الغرب)، إنها ثنائية الخفض والاعلاء، التبخيس والتبجيل، الكامنة في وعينا المعاصر وفي ثقافتنا. وسوف تطّرد هذه الرؤية نفسها عند الراوي الثاني، كما سنرى. على أن الموضوع الذي هو مدار عنايتنا هنا هو علاقة الراوي بالحكاية، فقبل أن تتشكل أطرافها يعلن الراوي عن عدم وجود علاقة له بها. ان المصادفة وحدها هي التي جعلته يعرفها، ولذا فان مسؤوليته عنها تتصل بالمساعدة في نشرها فقط. والدفع باتجاه فصم العلاقة بين الراوي الذي يتقنع بقناع المؤلف والحكاية، انما هو لعبة سردية شائعة في الرواية العالمية والعربية، تمثلها غالبا الصيغة المتداولة الآتية: إن المؤلف عثر على حكاية مجهولة، وإن دوره سينتهي بنشرها وهو لا يتحمل أية مسؤولية عما ورد فيها. وهذه الصيغة بذاتها هي أكثر المداخل شيوعا الى السرد المكثف (أشهر واقرب الأمثلة رواية «اسم الوردة» لـ«أمبيرتو ايكو»)، اذ انها تبرمج الاطار العام لبناء النص السردي على نحو يحتم ظهور ذلك السرد، بتشعباته

وتفاصيله الكثيرة. وقد أخذت بها هذه الرواية تماما، وبالغت في ذلك، فخصص فصل كامل، هو (فصل ابتدائي) ليس فقط للبرهنة على عدم وجود صلة بين الراوي الأول والحكاية، إنما لعرض الحكاية الشخصية لذلك الراوي، فالمبالغة في نفي هذا النوع من العلاقة إنما هي مبالغة في تأكيدها، يقول الراوي: «قبل الولوج في عالم هذه الحكاية الغرائبية مع (امرأة القارورة) العجيبة يهمني أن أعلمكم منذ الآن اني لست مسؤولا عنها، ولم أشارك في أي من أحداثها، وخيالي بريء منها. في الحقيقة اني أجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر، منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة قبل أسابيع، وانا متردد في احراقها أو رميها في البحيرة (=بحيرة جنيف)، وقد فشلت جميع جهودي لاكتشاف شخصية كاتبها الحقيقي، اني انشرها ولم أحاول أن أغير في سطورها أية كلمة، تركت المخطوطة كما سلمتني اياها سيدة الحانة» (١٧). وسوف يستثمر الراوي هذه الفرصة للبحث في الظروف التي جعلت الحكاية تصل اليه. وذلك مجرد مسوغ يستغل كغطاء لعرض حكايته الشخصية التي تستأثر بالأهمية الاستثنائية. فالراوي، مستعينا بالسرد الكثيف كوسيط تمثيلي، يتبطن شخصية المؤلف للاعلان عن مواقف ايديولوجية وثقافية، والتصريح بآراء مزدوجة الانتماء تتصل بالعالم الرمزي للنص من جانب وبالمحضن التاريخي له من جانب آخر، وكما رأينا في تركيب صورة تعارضية للشرق والغرب من قبل في رواية «النحاس»، فان الصورة ذاتها ترتسم في «امرأة القارورة» لكنها مقلوبة الدلالة. فالراوي يمضي في وصف حالة الاستياء والتبرم التي دفع اليها، وهي حالة المشاركة في حرب لا تعنيه. وهذه الحالة بذاتها ستكون محفزا حيويا بالنسبة له للبحث عن نوع من الحرية التي يحلم بها، ولهذا تتعاقب محاولات فراره من الحرب سعيا لاشباع تلك الحاجة التي بمقدار ما هي رغبة، فانها موقف من العالم الذي يعيش فيه، وهجاء له، فالشرق طارد والغرب جاذب. وفي اصرار يناظر اصرار بطل رواية «الفراشة» يفلح الراوي في الوصول الى «جنيف» ليجد أن حكاية امرأة القارورة في انتظاره، حكاية الشرق السرية المعمدة بالألم، وبتسهيل نشرها يختفي. لكن القضية الأكثر أهمية في سياق السرد هي أنه توارى بسبب نجاحه في رهان لا يمكن أن يفشل فيه أمثاله، لقد انتزع مكانا رفيعا لحكايته الشخصية، ولا يمكن لأحد أن يمر عليه، دون ان تلفت أنظاره تلك الحكاية لأنها البوابة التي من خلالها يدلف الى الحكاية الأم.

بعد أن يتوارى الراوي الأول الذي يعتبر المدشن الرئيسي للحكاية والممهد لها يظهر آخر يلتصق بظاهرها قبل أن يتماهى معها، ويصبح جزءا منها. والى هذا الراوي تعزى كل السمات الفنية للعالم التخيلي- السردي الذي يحتضن حكاية امرأة القارورة، ومع انه يماثل الراوي الأول في اختيار الغرب مكانا للحياة استنادا الى جملة أسباب دفعته الى ذلك، وانه يعيش بوصفه فردا باحثا عن اللذة في مختلف أشكالها إلا ان درجة حضوره في السرد تفوق درجة حضور الأول، ورؤيته أكثر وضوحا، وحياته أكثر تنوعا، وهو- بلغة ايروتيكية- فانتازية مشبعة بالايحاءات الرمزية- يقوم بتشكيل العالم التخيلي للنص، ويموضع امرأة القارورة فيه سواء في جذورها وامتداداتها التاريخية الرافدينية أو في حاضرها الآن. فتتدرج علاقته بالحكاية من كونه في البداية مجرد راو الى أن يستأثر بمكانته بوصفه شخصية لها موقعها ودورها في الحكاية. مع ملاحظة التكتم على الاسم، وينتهي الأمر به ليكون مشاركا للشخصيتين الأساسيتين «هاجر» و«آدم» في حياتهما ومصيرهما. وكما كنا قد رأينا ذلك في حالة الراوي الأول، فان هذا الراوي، وباصرار أكثر حدة وبطريقة أفضل، ينجح في ايجاد درجة عالية من التناغم بين حكايته وحكاية «آدم» وحكاية «هاجر». وعلى هذا فان حضوره في النص يظل قائما لملازمته الشخصيتين المذكورتين، وخلال ذلك يمارس ضروبا من الأفعال، ويتفوه بسلسلة لا نهائية من الأقوال التي تكشف منظوره الشبقي الذي يجعله منغمسا في عالم اللذة الى أقصى درجة ممكنة. انه باحث دائم عن المتعة، يتصيدها ويقتفي آثارها حيثما تكون، ولا يتردد في التصريح بأنها جوهر وجوده ومدخله الى الحياة والعالم، وقد اختار الغرب ليتمكن من الاقتراب اليها. انه يتجدد بمقدار استغراقه الجذري في المتعة الجسدية، يقول «ليس في حياتي غير الرسم والحرب، وفي كلتا الحالتين المرأة هي الغاية والموضوع. كنت صيادا والليل هو نهري، كنت لا أتعب ولا أمل، وفي صبر الصيادين تكمن قوتي، أرمي صنارتي في نهر الليل مرات ومرات دون كلل حتى الفجر،

مرة تخرج لي علبة صدئة، ومرة ضفدعة، ومرة غصن شجرة، ومرة سمكة فاطسة، حتى تصيد تلك البنية الهائجة التي تظل تلبط بين يدي لأشويها وتشويني على نيران شهواتنا حتى الصباح». ويكتسب هذا المنظور أهمية خاصة لانه سيعيد انتاج كل الأشياء طبقا لمقتضياته، وفي مقدمة ذلك «هاجر» امرأة القارورة، فمهما تعددت أوجه تأويلها، وتنوعت أبعادها الرمزية، فهي آلهة للذة الجسدية، والراوي لا يراها الا باعتبارها وريثة تجربة في اللذة يزيد عمرها على خمسة آلاف عام، لذة بلاد الرافدين الجارفة والعريقة. وحتى «آدم» المتقشف جسديا، ينتهي بتوجيه مزدوج من اليقظة التي توقدها امرأة القارورة في كيانه، ومنظور الراوي الذي يلح على البعد الايروتيكي للحياة، الى شخصية مخالفة لمعايير التزهد الجنسي الذي كان عليه من قبل. وهكذا فان منظور الراوي الذي ينظم مسارات السرد، ويسقط عليها شلالات من الايحاءات الجنسية، ويفلح في اضفاء شبكة دلالية معقدة ترشح باللذة في تضاعيف النص. بانتهاء الاعتصام الجنسي لـ«آدم» فان ينابيع اللذة تتفجر في كل مكان. على أن كل هذا لا يلغي بعد شخصية الراوي من ناحية الخلفيات والتكون، لكنه يقصيه الى الوراء، ويدفع الى الأمام بشبقيته؛ فالنهم بالجسد وتفاصيله يستأثر بالعناية الأساسية. وبما أن حكاية امرأة القارورة تتجلى عبر منظوره، وتتدفق من خلال رؤيته، فان ذلك الراوي يُشغل أولا بنفسه قبل أن تمر من خلاله تلك الحكاية، وفي كل مرة يعيد ترتيب وضعيته بما يجعل حضوره باهرا ومشعا وأخاذا، فيعلن عن نفسه في مطالع الفصول الأربعة التي يتكون منها النص، مستخدما صيغة المخاطبة مع مروي له يدغم بالمتلقي/ القارئ.

ان الأمر الذي يستثير الملاحظة، هو: فضول الراوي في الاعلان المتواصل عن نفسه. فهو يؤكد، انه البوابة الوحيدة التي من خلالها يمكن المرور الى حكاية امرأة القارورة. ومن هذه الناحية فان سرده يتضمن كثافة هائلة تجعله حاضرا بطريقة لافتة للنظر في كل ثنايا النص. ومن الجدير بالذكر هنا ان سعيه في ألا يكون مجرد وسيط تعبر عليه الحكاية، جعله في الصفحتين الأخيرتين يندمج تماما في عالم الحكاية، فاستبدل بصيغة الافراد التي كان يستعملها طوال الرواية، صيغة الجمع، وبواسطة ضمير الجمع للمتكلمين ختم الرواية في مشهد معبر عن نجاحه في أن يكون عنصرا من الصعب الاستغناء عنه الى جانب «هاجر» و«آدم» في حكاية امرأة القارورة. والجنين الذي تحمله في الأصل «مارلين»، لا ينفلت من رحمها، انما- كما يقول الراوي- «ينبجس من دوامتنا ويطفو مع قارورته فوق الماء ويزحف على الشاطئ باتجاه حقول وبساتين وينابيع نيران أزلية». وبازالة الحجب السردية الكثيفة التي تلف حكاية امرأة القارورة، قصدت بذلك مستويات السرد التي تمثلها منظورات الراوي الأول والثاني، تتجلى الحكاية الباهرة المشعة: حكاية التحولات المستمرة، والعلاقات الغريبة، وتحديدا حكاية «هاجر» رمز الترحال والهجرة الأبدية، والاسطورة الانثوية العائمة فوق التواريخ والأوطان، والحلم الذي يسعى كل الذكور الى نيله. ومع أن السرد يبدأ يفصح عن الحكاية، وتخف كثافته، وتشتد شفافيته، الا أن صوت «هاجر» مازال يمر خلال وسيط سردي ثالث، انه يتدخل ويعيد صياغة ما ينبغي ان يكون صوت «هاجر» المباشر، ويستبدل الضمائر، ويغير الصيغ، ويلخص حينا، ويسترسل حينا آخر، ويحفر وينقب ويعلل ويصف ويؤول لكنه لا يحجب ولا يستبعد أحدا، وهو في الوقت الذي لا يختفي فيه تماما، فانه يتوارى ويتقشف في الاعلان عن نفسه بطريقة لافتة للنظر. انه ضمير ماكر لعوب، يجيد لعبته الذكورية، فيعيد انتاج حكاية امرأة القارورة طبقا لتصوراته الثقافية والجنسية كذكر خاضعا لفكرة التنميط الثقافي لذكورته ومسقطا التنميط ذاته عليها كأنثى، دون أن يأخذه الفضول في الاعلان عن نواياه الحقيقية. وستقترن الحكاية بهذا المستوى من السرد الى النهاية، لأنها عبارة عن التشكيل الخطابي الذي يكونه صوتان متداخلان: صوت «هاجر» وصوت ذلك الضمير الغائب المجهول الذي من خلاله يمر الينا صوتها. فكل أنثى بحاجة الى وسيط ضمن ثقافة مشبعة بقيم الذكورة!!

تندرج حكاية امرأة القارورة في نظام دائم التحول، وبذرة التحول التي توجه كل شيء، وتكون سببا له، هي «هاجر» المتحولة من كائن فان، الى كائن خالد، ثم الى كائن فان مرة أخرى. وهذا التحول المركزي ستمتد آثاره الى فضاء الأحداث والشخصيات والى السرد نفسه، وعلى هذا فان نظام العلاقات المتحول هو أشد ما يثير الاهتمام في النص، اذ ليس ثمة وضعيات ثابتة، بل هنالك صيرورة دائمة، وهو الذي يغلب

البحث في العلاقات على البحث في الوضعيات. والحقيقة فانه بسبب نظام التحولات الذي يهيمن في رواية «امرأة القارورة» ينتهي كل شيء الى غير ما بدأ به، حتى الوضعيات الابتدائية التي يمهد لها السرد، سرعان ما تلتحق بنظام التحولات الشامل في النص. فالرواة و«آدم» ومن ثم الافعال والفضاءات، تستجيب لمبدأ التحول في شخصية «هاجر» التي كانت سلسلة متواصلة الحلقات من التحول المستمر، من كونها امرأة عاشت في «أور» بعد الطوفان، الى حبها الجارف للشاب «تموزي» ثم زواجها منه، والاغراء بالخلود لتكون حبيبة وعشيقة دائمة، وانتهاء بفك طلسم الخلود عنها بعد خمسة آلاف سنة. وخلال ذلك تتجلى من خلال أصنام «انانا- عشتار»، فتثير الغيرة في نفس «كيجال» آلهة العالم السفلي، وبمقتل «تموزي» يغتصبها ملك غريب، يتضح انه ابنها، واعتبارا من هذه المرحلة تصبح «هاجر» أما وعشيقة مستباحة لمائة وخمسين من الأبناء والأحفاد الذين يتوالون عليها في نهم شبقي هو مزيج من العشق والاغتصاب. وحين تنتهي الى الحفيد الأخير «آدم» تتدخل جملة ظروف تفضي الى ازالة الخلود عنها، والعيش بوصفها امرأة معرضة للفناء شأنها في ذلك شأن جميع البشر. وفيما يقوم بتخليدها شيخ بسيماء نبي، يقوم شبيه له- ربما نفسه- بتخليصها من الخلود. وبين هاتين اللحظتين يفترع عذريتها المتجددة رجال تناسلوا منها: طغاة، ورسل، وأدعياء، وسحرة، وملوك، وأنبياء، ومطاردون، وضحايا. في مقدمتهم «تموزي» وبينهم ابراهيم وموسى وفرعون وخاتمهم «آدم». وكل هذا يحدث تحولا في جملة العناصر الفنية المكونة للنص، فالشخصيات تغير انتماءاتها فتهجر بلادها وتلجأ الى بلاد أخرى، وذلك يؤدي الى تغيير كامل في الفضاءات السردية، وتغيير كامل في نسق الأفكار التي ترددها الشخصيات بحسب الفضاءات التي تظهر فيها. ان السرد ذاته يتحول من كونه سردا مغرقا في كثافته الى سرد أقل كثافة، ثم أخيرا الى سرد هو مزيج من الكثافة والشفافية. وفي التفاتة معبرة عن نظام التحول الدائم يقفل النص سرديا بمشهد هو ذروة التحولات، وبه ينفتح أفق آخر للتحولات الدلالية. فيما يرجح أن «هاجر» قد اقتيدت أسيرة ورهينة الى البلاد التي ولدت فيها، يحدث فناؤها تحولا في مصائر الشخصيات الأخرى: الراوي، و«آدم» و«مارلين».

فالسائل الذي عبأه الشيخ من سيناء في القارورة وحل محل «هاجر» مزج بالنبيذ الأحمر، وبالارتواء منه فاض الخلود على تلك الشخصيات. وفيما كانوا فانين و«هاجر» خالدة، اصبحوا خالدين وهي فانية، وفيما أفلحوا في تحقيق حلم الحرية الدائم كبلت هي بقيود البلاد التي ظهرت فيها. فتقاطعت المصائر في نوع من التحول الدائم.

ينتهي النص حينما يكف السرد عن تجهيز المتلقي بمصائر أخرى للشخصيات، وتنتهي الرواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحولاتها الدائمة لا ينتهي، فكل نص يفجر مشكلة لدى المتلقي. وقد يكون النص الروائي نفسه اطارا مناسبا للحديث عن تقنيات السرد وطرائق تركيب المادة التخيلية، كما سيتكشف لنا ذلك في الفقرة الآتية.

- التلقي السردي وتشكيل العالم التخيلي للنص:

لا يكتفي «محمد برادة» بتقديم المادة التخيلية - الحكائية لروايته «لعبة النسيان» (١٨) إنما يهتم اهتماما كبيرا بكيفية عرض تلك المادة، بحيث يجعلها قضية مثيرة تستأثر بتحليل مفصل، ومتعدد المستويات. واذا أردنا الدقة في الوصف فان تلك الحكاية تذوب وسط النزاعات المتزايدة بين الرواة، فكل يزاحم الآخر في انتزاع موقع، يسمح له بابداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها. بعضهم يعلن عن رغباته وتطلعاته تلك بكثير من الصراحة والتأكيد، وبعضهم يمارس دوره في نوع من السرية دون الانهماك في الاعلان عن النفس، وهم يتبادلون الأدوار: مرة يكونون جزءا من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة للتحليل السردي الذي يشترك فيه «راوي الرواة» مع «المؤلف». وهذه الادوار بما تحدثه من تغيير متواصل في المواقع والوظائف، تجعل المادة الحكائية متمزقة لا يعاد تشكيلها الا في ذهن المتلقي.

تتمرأى الحكاية في «لعبة النسيان» على خلفية شديدة التعقيد من التداخلات السردية التي تعنى بالرواة ومواقعهم في الحكاية، ومع أننا سوف نستخدم مصطلح «حكاية» للاشارة الى المادة المترشحة عن شبكة التداخلات السردية المذكورة، الا أننا نتحرز كثيرا، فواقع الحال، إن «الحكاية» في هذه الرواية لا تكاد

تتركب أجزاؤها، الا وتتناثر، ثم تتحلل في خضم الروايات المختلفة والمتداخلة للشخصيات والرواة على حد سواء، الى درجة تصبح « الحكاية» مجرد ومضات من وقائع تتصل بحياة أسرة من الأسر المغربية تغطي مساحة زمنية تقارب نصف قرن من الزمان، وتلك الحياة الأسرية تتشظى الى مشاهد لا رابط بينها، لكنها تؤدي وظيفة كشف لحظات معينة من تاريخ الشخصيات، بحيث تكون غايتها- ان كان لها غاية في سياق النص- تصوير النمو المتدرج، لكن المتفكك في الوقت نفسه لمصائر مجموعة من الشخصيات المكونة لأسرة «لاله الغالية»: أخوها «سيد الطيب» ثم أولادها «الطايع» و«الهادي» و«نجية» وجيل الاحفاد مثل «فتاح» و«عزيز» و«ادريس» و«نادية». على أن الشخصيات التي تتصدر الاهتمام هي: «الهادي» و«الطايع» وعلاقتهما بالأم «لاله الغالية» والخال «سيد الطيب». ولا تتضافر الشخصيات فيما بينها، داخل النص من أجل بلورة «حكاية» بالمعنى الشائع، انما تلقى الأضواء على وقائع منتخبة من حياتها وتكوينها. فتلك الحياة انما هي مادة يتلاعب بها الرواة بحسب علاقتهم بها، ويقدمونها وفق منظوراتهم لأهمية الأجزاء المكونة لها.

لا يُعنى النص بالشخصيات وافعالها- وهو ما يفترض أن يكون لب الحكاية كما هو معروف- انما يحتفي بالكيفية التي يتم فيها عرض الشخصيات وأفعالها. ومن أجل ذلك يتضمن النص شخصية جديدة في الرواية العربية، هي شخصية «راوي الرواة»، ولها وظيفة سردية تختلف عن وظائف الشخصيات الأخرى. إن وظيفتها هي القيام بتركيب المادة السردية داخل النص وتوزيعها على الرواة، والتدخل فيها، ثم ترتيبها حسب المنظور الذي يحدد أهمية كل جزء من أجزائها. ولهذا فان «أفعال» هذه الشخصية لا تندرج في الحكاية انما تندرج في «متن» النص، لان أفعالها «فنية» تضاف الى مرحلة ما بعد انجاز أفعال الشخصيات، فهي التي تقوم بترتيب تلك الافعال، ومن هنا أشرنا الى جدتها، لأنها المسؤولة عن البناء السردي للنص. والحقيقة فان ملاحظاتها تشكل بحد ذاتها أهم دراسة عن البناء السردي لرواية «لعبة النسيان» ولهذا فان اهتمامنا سيتركز على شخصية «راوي الرواة» باعتبارها الوسيط بين «المؤلف» من جهة وشخصيات الرواية من جهة أخرى.

يؤكد «راوي الرواة» أن «المؤلف» أودع لديه مادة سردية هي مزيج مما عرف وتخيل- يذكر ذلك بما وقفنا عليه قبل قليل بخصوص مخطوط امرأة القارورة- وقال له: «أريد أن تنظم سرد هذه المادة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيلتي، غير أنني وجدت أن جميع ما كتبته لا يرتقي الى قوة الرجع المشع الغامر للحواس والنفس، التجئ اليك، لأنني وأنا أعيد سرد ما عشته، وشاهدته، وتخيلته، وحلمت به، تبدو لي الأشياء والذكريات مختلفة مشوشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما اعتقد أنني عشته وعانيته» (١٩).

وبإيداع هذه المادة الخام لدى «راوي الرواة» يكون المؤلف قد وضعه في «مأزق» كما يقول- لاحظنا ان الراوي في «امرأة القارورة» يسارع الى نشر المخطوط الذي عثر عليه، لكنه يحجم هنا ويتردد- فالمؤلف يؤكد ان المادة التي تركها لدى «راوي الرواة» تفتقر الى «قوة الرجع المشع الغامر للحواس والنفس»، وهي «باهتة مع ما اعتقد انني عشته وعانيته» وبذلك فهو ينتظر من «راوي الرواة» ان يبث فيها الاحساس والتأثير، او ما يسميه «جيل دولوز» بـ«المؤثرات الانفعالية» (٢٠) التي يرى انها جوهر كل فن.

واضح ان وظيفة «راوي الرواة» ستكون وظيفة سردية ذات طبيعة فنية، تتصل من جانب بمفهوم الأدب السردي، ومن جانب آخر ببناء المادة التي آلت اليه، وهو منذ البداية يتنبه الى ضرورة معالجة المادة التي تركها المؤلف، مهما كانت خلفياتها ومرجعياتها، معالجة فنية، تأخذ بالاعتبار مناحي التأثير والاحساس التي ينبغي ان تتصف بها كل مادة أدبية. كان المؤلف قد ألقى بالمادة اليه، أما هو فيقول «انني حسمت الموضوع- دائما يجب أن يكون هناك من يحسم- بأن المسافة القائمة دوما بين المعيش والمتخيل، والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الاحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة.. مفهوم؟ وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعمد الى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه. سأعطي الأولوية لرصد أصداء ما نحكيه في نفوسنا، نحن الرواة، من خلال ما تبقى من مخيلة الكاتب وذاكرته» (٢١). وما أن يلمس بأن المؤلف سوف يحتج على التدخل الكبير الذي سيقوم به، الا ويقول «تحمل وقاحتي، أيها الكاتب، إذا كنت استعمل طحينك لأعجن خبزة أدلل

بها على نباهتي، فأنا أريد أن اقنع القارئ بشطارتي وحسن اختياري في توجيه دفة السرد» (٢٢) ويخلص الى النتيجة المهمة الآتية مخاطبا المؤلف: «من حقي أن أتدخل، وألا اكتفي بتنسيق الخيوط والأسلاك من وراء ستار، قد يزعجك ذلك لكنني ارجوك أن تعتبره تكملة للعبة تضعك أمام عناصر لم تتخيلها أو آثرت السكوت عنها» (٢٣). إنه يبحث عن دور مساو لدور المؤلف نفسه، بل ويقترح عليه أشياء جديدة، منها مثلا تسمية بعض فصول الرواية. وما دمنا قد وقفنا على العلاقة بين «راوي الرواة» و«المؤلف» فلا بد أن نمضي الى النهاية هادفين الى فحص الطبيعة المتوترة بينهما، بسبب اختلاف التصورات حول عناصر السرد، وطرائق معالجتها. فما إن يحتدم الخلاف بينهما الا ويعلن «راوي الرواة» بأن العلاقة بينه وبين المؤلف قد ساءت الى حد القطيعة وينبغي «التخلي عن التعاون والتنسيق ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدث اليكم مباشرة الآن، هو المؤلف، مواجها معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام، والحقيقة انني لم أقبل استئناف مهمتي الا بعد موافقته على أن احكي للقارئ بعضا من خلافاتنا» (٢٤). وتدور تلك الخلافات حول طبيعة التصور الذي ينبغي أن يقدم في الرواة لمفهوم الزمن، ففيما يريد «راوي الرواة» أن يقدم تصورا فنيا للزمن يوافق النسيج السردي- التخيلي للنص، يريد المؤلف تقديم مفهوم تاريخي لذلك الزمن، وحول هذا الموضوع يدور مضمون الخلاف، ويتجاوزه الى البحث في كثير من الظواهر الاجتماعية خارج النص حيث التعليق على أحداث ووقائع تاريخية.

يسوغ «راوي الرواة» تدخلاته الكثيرة استنادا الى أهمية دوره، ذلك انه يعرف الرواة الآخرين، ويعرف ما يتفوهون به، ويستطيع مناقشتهم فيه، وهو يقوم بتفسير الأفعال وبيان طبيعتها وأسبابها، ويقارن الأوضاع والحالات، ويكمل الأجزاء الناقصة، ويملأ الفراغات التي تركها المؤلف، ويزيل الغموض والالتباس، ويدمج أقوال المؤلف بأقوال الشخصيات وبأقوال الرواة، ونظرا الى انه المسؤول عن اللعبة السردية فانه يعتبر نفسه عنصر توازن يتكئ عليه المؤلف، ويعتمد عليه في صوغ المادة صوغا مناسبا. ولا يتردد في التأكيد على انه قد يستخدم من قبل المؤلف ليمارس دور الرقيب، وهو دور يلقيه عليه المؤلف تهربا من المواجهة، فالمؤلف يريد تمويه الحقائق من خلاله، وهو يتوجس من كل ذلك لكنه يفتخر بأن معرفته أكبر من معرفة الرواة الآخرين، لأنه مطلع على الخلفيات والتفاصيل، وله حق التدخل، وزحزحة كل ما حكاه الآخرون، ويرى أن له رتبة كبيرة وصفة سامية، فهو المتحكم بعناصر البنية السردية، وله حق تغيير الوضعيات، وتضخيم الأدوار، واذا اقتضى الأمر، ووجد نفسه مهملا، فانه قادر على افشاء أسرار المؤلف وتشويه الصور التي أرادها لشخصياته. انه يهدد بأستمرار بفضح ما سكت عنه المؤلف والرواة، ويريد أن يعترف له بدور رئيس لا ينافسه فيه أحد، لأنه صاحب اللمسة الأخيرة على النص الذي وضعه المؤلف بين يديه، وله أن يحتج ويرفض ويمتنع ويختلف مع المؤلف، وله ان يقدم تأملاته وتحليلاته لكل الروايات التي تقدم بها الرواة الآخرون، انه بالنتيجة عليم بكل شيء، فضولي، له قدرة على تعقب الأخطاء، وتتبع النواقص، ودوره يرتب عليه مسؤولية الاحاطة بكل شيء، والالمام بالتفاصيل جميعها فهو «سيد الرواة»، تعبر أصواتهم ورؤاهم وتصوراتهم وأفكارهم وانطباعاتهم الى المتلقي من خلاله، لأنه الوسيط بين المستويين الواقعي والتخيلي للنص.

تمارس شخصية «الهادي» أدوارا عدة، بعضها يكشفه النص، وبعضها يفضحه «راوي الرواة»، ويلزمنا التريث عند هذه الشخصية كونها الشخصية الرئيسية في الرواية. ومع أن شخصيات أخرى تحتل موقعا مهما في العالم التخيلي للرواية كـ«الطائع» و«سيد الطيب» و«لاله الغالية» و«نجية» لكن شخصية «الهادي» تعد ذات موقع استثنائي لان منظورها بما فيه من تصورات وتحليلات وانطباعات وتأويلات يهيمن على العالم التخيلي للنص، وتكاد تنحسر المنظورات الأخرى بازائه. ويمكن حصر أدوار هذه الشخصية بما يأتي: فمن ناحية أولى يعتبر «الهادي» قناع المؤلف: في النص، فثمة تواطؤ بينهما بحيث يحتجب الثاني خلف الأول وينطقه، وهذا التواطؤ يفضحه «راوي الرواة» حينما يستشعر «أن بين الهادي والكاتب أشياء كثيرة». ومن ذلك التكوين الذهني لـ«الهادي»، والأيديولوجيا التي يتبناها، واسقاط نمط من التحليل على الظواهر التي يعاصرها. ان «راوي الرواة» يترصد هذا التماهي بين هاتين الشخصيتين، غير أن الأمر الذي لا بد أن يأخذ حقه من الاهتمام، هو: إن «الهادي» يظهر بمظهر مقارب لمظهر المؤلف، انه

يستدعي الأحداث، كما حصل في قضية موت الأم، ويصف طفولته حيث التكون الأول «اكتب ويتلعثم القلم بين اصابعي، زادي من الكلمات لا يفي، كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة «المعبرة» تستهويني: والتركيب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه.. فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة» (٢٥)، ويواصل في تضاعيف النص الكشف عن تكونه الثقافي، فهو بحسب تعبير الطايع «صنبور الأسئلة والهواجس والتخمينات» وهو «مفتون بالجسد واللذة» وقد وضع «الدين بين قوسين»، وهو الذي يقدم نقدا قاسيا للأوضاع الاجتماعية وما آلت اليه الامور في نهاية الرواية، وهو الذي يعمق المصائر المتقاطعة للشخصيات، وبخاصة شخصيته هو، وشخصية «الطايع». هو اذ ينتهي الى الشك المطلق، وينادي بأيديولوجيا يسارية- علمانية من خلال صحيفته التي تبشر بذلك، و«الطايع» الذي إثر سلسلة انكسارات ينتهي الى الاستغراق في حلم «بناء مجتمع اسلامي تبعث فيه حضارتنا التليدة الأصيلة» (٢٦). ومن ناحية ثانية فان «الهادي» يعتبر أهم الرواة بعد «راوي الرواة» وكثير من أجزاء النص تروى على لسانه في نوع من السرد المباشر الذي يتضمن استقصاءات كثيرة حول أوضاعه واوضاع الشخصيات الأخرى. ويلاحظ على سرده انه مملوء بالتحليل والاستنطاق والوصف، وكل هذا جعله يسهم في تركيب صورة خاصة للشخصيات الأخرى، ويشترك بفاعلية في بناء العالم التخيلي للنص. ومن هذا الجانب فإن كونه قناعا لـ«المؤلف» جعله يتمتع بحرية كبيرة في اضفاء رؤية تاريخية- نقدية على كل ما يراه، وينهض سرده على نوع من التعارض مع سرد آخر، ففيما تعزى «الاضاءات» الى غيره من الرواة مثل: نساء الدار، والخالة كنزة، وراوي الرواة، الذين يقدمون اضاءاتهم، فان كل ما يرويه - باستثناءات قليلة - يأتي تحت عنوان «تعتيم». فالتعارض الدلالي بين «الاضاءة» و«التعتيم» لا يفهم الا على اعتبار الغايات والمقاصد الكامنة وراء تلك الروايات. ويلاحظ أن تركيز الروايات الأخرى ينصب على الابعاد الخارجية للشخصيات، فيما اهتمام «الهادي» يتجه الى الأبعاد الداخلية لها. وأخيرا - وهي الناحية الثالثة- فان «الهادي» يعتبر أحد المراكز المهمة في الرواية لانه شخصية تتفاعل- تأثيرا وتأثرا- مع الشخصيات الأخرى، فدورها يجتذب اليه الشخصيات، فتندرج في علاقات متنوعة وكثيرة مع الآخرين، وكل ذلك أضفى على هذه الشخصية أهمية بارزة. وما يلاحظ أن هذا التنوع في الوظائف قد اسهم في اقصاء الحكاية الى الوراء، ذلك أن الانشغال بالعلاقات السردية، وكيفيات تركيب الصور للآخرين وللذات، والانهماك بالتعبير عن أفكار خاصة، وانتخاب وقائع لها صلة مباشرة بشخصية «الهادي» بما يجعل تلك الوقائع تؤدي وظيفة تخدم فيها تلك الشخصية، فضلا عن منظومة الأحكام والتصورات التي تشمل عالم الرواية بأجمعه.

ان جميع ما ورد ذكره كان يؤدي الى نتيجة ذات وجهين: الوجه الأول وضع شخصية «الهادي» بوصفه قناعا للمؤلف وراويه وشخصية رئيسة تحت مجهر مكبر يثير اهتمام الآخرين به، والوجه الثاني يتم فيه استبعاد الشخصيات الأخرى، والتقليل من أهميتها كفواعل في البنية السردية، وسلبها حق الاعلان عن نفسها بدرجة مساوية لدرجة الاهتمام بشخصية «الهادي»، وهذا التغييب النسبي سيؤدي لا محالة الى اضعاف الحكاية والتقليل من أهمية مكوناتها، ذلك أن ثمة طبقتين كثيفتين من السرد تحيطان بها، وهما على التوالي: طبقة خاصة بـ«راوي الرواة» وطبقة خاصة بـ«الهادي». فاذا تم اختراق هاتين الطبقتين، تظهر الى العيان الملامح العامة لـ«الحكاية». اننا نعيد التأكيد على انها مجرد ملامح أذابتها الاغطية السردية الكثيفة المحيطة بها، وجعلتها تتناثر بوصفها شذرات ونبذا على ألسنة بعض الشخصيات، لأن العناية اتجهت الى المستويات السردية وليس الى الافعال والوقائع والأحداث المترشحة عنها. واذا تأملنا ما ترسب عن كل ذلك وجدناه: استذكارات تقود الشخصيات الى مراحل زمنية سابقة، أو استحضارات تقوم بها الشخصيات الآن من أجل جلب ذكرى ماضية الى زمنها الحالي. وخلال ذلك تتركب مجموعة غير متجانسة من الوقائع القصيرة غير المتضافرة من أجل ادراجها في سياق أكبر لتصبح حكاية محورية تتمركز حولها الشخصيات، من ذلك ما يرويه «سي ابراهيم» بالمحكية المغربية- وهو مقطع بالغ الجودة والدلالة (٢٧)- عن نفسه وعمله، أو «اضاءات» النسوة، أو حتى ما يقدمه «راوي الرواة» عن زواج «عزيز» من خلال نمط من السرد

السينمائي (=التصويري) الذي يقدم مشاهد متنقلة بحواراتها وشخصياتها وأفعالها، في ضرب من التمثيل السردي الهادف الى كشف تعدد الاهتمامات وتباينها في مجتمع الرواية، وهو مشهد يتوج الرحلة الصعبة والمعقدة للشخصيات التي قدمت من قبل متناثرة، بما يبين التمزق العميق في نسيج ذلك المجتمع الذي وان كان يوجد في فضاء واحد، الا ان انتماءاته الثقافية والطبقية تحول دون وحدته. فالتنوع هنا لا يمارس على انه سبيل للاختلاف، انما يفضي الى التقاطع والتمزق والتعارض. وفي لفتة ختامية، يحاول «الهادي» وهو يصف اعتقال «فتاح» ابن أخيه «الطايع»- لانه اتهم بممارسة سياسة محظورة توافق الى حد ما منظور «الهادي» الفكري ولكنها لا تنطبق مع أفعاله- ان يفضح كل تلك التناقضات، مستعينا بلهجة نقدية ساخطة، وكأنه يريد تأكيد دوره، فـ«فتاح» استمرار لحاضر «الهادي» من ناحية فكرية، وقطعية لحاضر «الطايع» من ناحية دينية، وبذلك ينغلق النص على هذه الاشارة الموحية.

الخاتمة

كشف لنا البحث ان الرواية العربية المعاصرة، وبخاصة تلك التجارب التي خرجت على النسق التقليدي، قد استفادت من تقنيات السرد الحديثة، وفي مقدمتها: السرد الكثيف الذي لا يكتفي بانتاج الحكاية، انما يشغل بكيفيات تشكيلها وعرضها. الأمر الذي يطرح في داخل النصوص مشكلة الرواة ومواقعهم ورؤاهم. ولهذه القضية أهمية استثنائية في مجال الدراسات السردية، لأن الرواية العربية انتقلت من التمثيل السردي التقليدي الشفاف حيث ينصب التركيز على الحكاية بوصفها لب النص الى التمثيل السردي الكثيف الذي يدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضافرة من العناصر، وبذلك يتيح مجالا كافيا لبيان الكيفية التي ينتج السرد بها العالم المتخيل، ويمكن المتلقي من معرفة طرائق تناوب الرواة في عرض مواقفهم، ودورهم في تركيب الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية- المكانية. وهذا يجعل من الرواية نوعا سرديا متصلا، على أشد ما يكون الاتصال بالعالم والتاريخ والبشر وكل المرجعيات الثقافية الأساسية في عصرها. فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة أدبية- ثقافية.

مصادر البحث ومراجعه

١ - ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبوديب (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧) ص٥٨.

٢ - جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى (الدار البيضاء، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩) ص٨٩ و١٠٠.

٣ - عبدالله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية «بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٠) ص١٤.

٤ - صلاح الدين بوجاه، النخاس (تونس، دار الجنوب للنشر، د.ت).

٥ - م.ن ولمتابعة هذه الظاهرة، نحيل على الصفحات الآتية: ١٠٦، ١٣٤، ١٣٩، ١٤١، ١٤٢، ١٠١، ٩٨، ٢١، ٤٣، ٥٨، ٦٥، ٧٣، ٩٧ وغيرها.

٦ - م.ن ص٧.

٧ - م.ن ص١٤٣.

٨ - م.ن ص١٤٨.

٩ - م.ن ص٤٦.

١٠ - م.ن ص١٩- ٢٠.

١١ - م.ن ص٣٢.

١٢ - تتركب صورة «جابريلو كافينالي» من خلال رؤية «لولا» في الصفحات ٣٤- ٣٧.

١٣ - م.ن ص٣٤.

١٤ - الثقافة والامبريالية ص٦٦.

١٥ - سليم مطر كامل، امرأة القارورة (لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر، د.ت).

١٦ - م.ن ص٨ - ٩.

١٧ - م.ن ص٧.

١٨ - محمد برادة، لعبة النسيان (الرباط، دار الأمان، ١٩٨٧).

١٩ - م.ن ص٥٤- ٥٥.

٢٠ - جيل دولوز وفيليكس جيتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي (بيروت، مركز الانماء القومي والمركز الثقافي العربي، ١٩٩٧) ص١٨٤.

٢١ - لعبة النسيان ص٥٥.

٢٢ - م.ن ص٥٥.

٢٣ - م.ن ص٥٧.

٢٤ - م.ن ص١٣٠.

٢٥ - م.ن ص١٤.

٢٦ - م.ن ص٧٩.

٢٧ - م.ن ص٥٧ - ٦٤.

× من البحوث التي نشرناها في هذا الموضوع.

١ - الرواية العربية والسرد الكثيف: تجربة مؤنس الرزاز أنموذجا، مجلة علامات في النقد، جدة، ع٢٧/ ١٩٩٨.

٢ - التمثيل السردي في روايات الكوني، مجلة علامات في النقد، جدة، ع٣٢/ ١٩٩٩.

٣ - الوجوه والمرايا: تبادل الأدوار السردية في رواية «البحث عن وليد مسعود» لـ«جبرا ابراهيم جبرا» مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع١٠٨/ ١٩٩٩.

٤ - موسم الهجرة الى الشمال: السرد، الهوية، العنف، مجلة الجسرة الثقافية، الدوحة، ع٣/١٩٩٩.

٥ - السرد الكثيف في الرواية العربية: تجربة أمين معلوف أنموذجا، مجلة البحرين الثقافية، المنامة، ع٢٤/ ٢٠٠٠.



عند الشاعر الفلسطيني عبداللطيف عقل

فيصل قرقطي*

تمهيد

هذه الدراسة ، من خلال الدخول في عالم الشاعر الدكتور عبد اللطيف عقل ، إلى مقاربة جدل الشعر مع الواقع ، والحياة . وذلك ليس من خلال قراءة سطحية لمعنى ومبنى دلالات وشكل القصيدة عنده ، وإنما من خلال الدخول في جدل معرفي يسعى إلى ارتقاء مقود القول والسفر في بنيات ودلالات الطقوس المعرفية لفهم الشعر الذي يسعى بروحيته إلى تفكيك الواقع والحياة واعادة صوغه من جديد وهذا يحتم عليّ بالضرورة أن انطلق من نتاج الشاعر كمعطى ابداعي كلّي حاول أن يرسم ويؤسس صورة الحياة بكل نزقها .. واشراقاتها ..حزنها ..وفرحها ..المها ومعاناتها استلاب الوطن ..واستلاب الذاكرة ..مجون الروح في طقوس الحزن وبراءة العبث في دهاليز الظلمة تحت الاحتلال . سيما وان شاعرنا عاش وعايش محن شعبه الكبرى ..وانصهر في أتون مجمرها ليتجسد لنا روحاً وإرثاً ..تراكم على مدى أعوام طويلة، هذا الإرث الشعري القليل نسبيا خمسة دواوين شعريـة ، (إضافة إلى الأعمال الأدبية الأخرى خمس مسرحيات) وهنا ليس مكان التطرق إليها ..على اعتبار أن النص المسرحي يكتب أساسا للتجسد على خشبة المسرح وبالتالي تفترض قراءته قراءة رؤيوية للتجسد من خلال الحركة والصوت والإيقاع .

إرث شعري قليل الكم كثير الأبعاد والمعطيات والدلالات التي تثير جدل السؤال المعرفي في مراحل جد خطيرة ومهمة في تاريخ الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة .

وهذا يفترض بالضرورة دمج وعينا بمجرى النص، أي بمعنى أخر كشف حرارة التفاعل بين فعل وبنية، وهذا يقودنا إلى تلمس خيوط « الظاهرايتية» في القراءة « التي هي اكثر أناقة من غيرها لأنها تضم الفعل والبنية في إطار فكرة واحدة : هي القصد»(١) ! والقصدية بمعناها النقدي، لا السطحي، هي إثارة جدل الفكرة بين البنية والفعل، من هنا، سأنطلق في بحثي هذا من محاولة استكشاف الهوية الثنائية للنص الشعري عند د.عبد اللطيف عقل، باعتبارها معنى القارئ ومعنى الشاعر دونما أي لبس ليتسنى لي مجالٌ أوسع وفضاءات ارحب لجهة التفسير التي يندرج في إطارها شعر شاعرنا وتجربته على حد سواء . وأراني هنا متفقا تماما مع فيري يوليه الذي يوضح أن وعي القراءة ما إن ينغمس في النتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لانه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي».(٢) والنتاج الإبداعي مهما كانت صلته بالمبدع، إلا أن له حياته الخاصة به يعيشها كل فرد في قراءته لذلك النتاج .

وشاعرنا يقذف نصه في وجوهنا في برهة الصخب، والصفاء، على السواء دون دراية منا طوال السنوات التي خلت انه نص محفوف بالمخاطر والمفاجآت، نص يفتح الأوردة إلى آخر مدى، ويشذب أطراف المعرفة رادا إياها إلى مصادرها الأولى ومنابعها النظيفة « الأرض» لذلك اندرج خيط طويل من مفرداته الشعرية في إطار المحكي في الإرث الشعبي محاولا تطويره والعلو به إلى مصاف لغة تستقي أبعادها ومعانيها المفتوحة إلى التفاسير ليرضي شهوة شقية في العيش على ارض حرَّة، وخزت خاصرته فيها حراب جنود الغزاة صباح مساء .

* كاتب من فلسطين.

لم يقف نصه محايداً. لذلك أدرك جدل العلاقة المتفجرة بين الروح الإنسانية في اتكائها على اريحيات الحنان والحب للأنثى- المرأة وبين الأرض تلك العشيقة في بيتها المسحور الذي كلما اقتربت منها ازدادت بعداً. وازدادت الجراح اقترابا من جسدك وروحك ..أليست هي معادلة الصراع الصارخ الذي نعيشه منذ مائة عام تقريباً؟!. هذا مع العلم أنني لا اعد كنتيجة لهذه الدراسة اليتيمة أن ادرج شاعرنا تحت خانة تؤطر في منهج جدلي نقدي، ويكذب من يدعي ذلك، إلا أنني أحاول جاهدا أن أتلمس خيوط ايقاع روحه في النص، وبيانات ايقاعات النص في حياته من خلال استبطان ما يكمن وراء الكلم أو الكلمات إن شاء راغبو واضعي اللغة، ولكن سوف أتعامل مع الألفاظ اللغوية، مروراً بالبنية الإيقاعية، إلى البنية الدلالية ورؤياه الكلية، من خلال الانتقال باللغة من كونها شيئا محدداً قاموسياً وثابتاً إلى كونها بؤرة احتمالات وطاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص بإمكانات متعددة «(٣) لأنه في رأيي من العسير جداً على الناقد وعلى الشاعر في أن إدراجه في إطار مدرسة أو منهج نقدي محدد، خاصة في التعامل مع شاعر فلسطيني .. مثل الدكتور عبد اللطيف عقل. لذلك سأحاول تجذير بنية النص معرفيا ونقديا، وشعرياً وفتح انغلاقاته وخيوطه ليتسع اكثر ..فأكثر على مداه الأرحب الذي يكتنز في ألوانه صخب الحب وجدل الثورة والتمرد، في استهلالات عقلنة المعطى التراثي والسمو به وفيه إلى مصاف الفعل الحضاري وهذا ما سأبينه لاحقاً.

لم يرتكز شاعرنا، وذلك بالفطرة، على الإرث الشعري الفلسطيني، الذي تتلمذ عليه وحسب، وانما استفاد من ثيمات وفنية الشعرية العربية منذ المعلقات وحتى ستينات هذا القرن وهي المرحلة التي شب وصلب عوده فيها، لذلك نجده في خطابه الشعري أشبه بسباك احترق بنيران اللغة، وموسيقي عارك صخب وحنو النغم ليخرج إلينا بإرث شعري متميز ومتفرد انعكس من خلاله عبد اللطيف عقل الإنسان المبدع البارع .

ومنذ بداياته المنشورة انطلق نصه الشعري مؤسسا على هذا الإرث المديد وكذلك، على التحولات التي طرأت على القصيدة الشعرية الحديثة في الستينات، بعد انطلاقتها الأولى وتجذرها على يد الخالد بدر شاكر السياب ومن ثم نازك الملائكة، الذي أبحر ضد التيار وكسر السائد، وفكك المعطى الموروث وأعاد بناءه على نحوٍ يتساوق مع الذائقة الروحية والنفسية والشعرية والحياتية الحديثة للإنسان العربي الذي يعيش في منتصف القرن العشرين .

إلا أن التحولات البينة التي طرأت على حداثة الشعرية العربية في الستينات والذي استفاد منها شاعرنا وحاول تطويرها تكمن في تحولات ايقاعية وتحولات لغوية وتصويرية وتقفوية إضافة إلى التحولات التي طرأت في مضمونية جسد الشعرية العربية والتي تساوقت مع ايقاع الاغتراب.. والتغرب التمردي الذي طرأ وعاشته الروح العربية في قرننا الحالي. وهذه المعادلة الجديدة نسبيا، والتي طرأت على الشعرية العربية في الستينات ورسمت الذائقة بصفاتها لا تختلف في بنياتها الدلالية عما قاله فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة أبوحيان التوحيدي: «ومن استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة، اعلم انه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة اللفظ، وانه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لانه متى نظم معنى حرا ولفظاً عبدا،او معنىً عبداً ولفظاً حرا، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر».(٤)

ومن استقصاءات الجدل النقدي في حقولها المعرفية سننطلق في دراستنا هذه من رحلة العطاء الطويلة، مع الحروف والكلمات والإبداع، دامت اكثر من ثلاثين سنة، قدم خلالها الدكتور الشاعر عبد اللطيف عقل للمكتبة الفلسطينية والعربية اكثر من سبعة دواوين شعرية وخمس مسرحيات وعدد من الأعمال الأكاديمية والعديد من الدراسات والمقالات والابحاث. فمنذ بداية الستينات كانت انطلاقة الدكتور عبد اللطيف عقل شعريا مع مجموعته «شواطئ القمر» (٥) الذي استطاع من خلالها ان يجسد صوته المقاوم للاحتلال، والرافض للاستلاب متمسكا في الارض الفلسطينية التي تنبض في عروقه.

وفي مجموعته الشعرية الثانية «أغاني القمة والقاع» (٦) طرأ تحول هام في مسيرته الشعرية وتكوينه الإبداعي بشكل عام، وذلك بسبب تغير الظروف والحياة، ووقوع الضفة الفلسطينية وغزة تحت الاحتلال الإسرائيلي عام ١٩٦٧ مع أراض عربية أخرى من جهة، واشتداد صوته الشعري قوة وحدّة بحيث اتسعت الرؤيا اكثر وضاقت العبارة حسب قول النفري . بعدها تتالت أعماله الشعرية في الصدور والانتشار «هي ..أو الموت» (٧) و«قصائد عن حب لا يعرف الرحمة» (٨) و«الأطفال يطاردون الجراد» (٩) و «حوارية الحزن الواحد» (١٠) و «الحسن بن زريق مازال يرحل» (١١) و«بيان العار والرجوع».(١٢)

وسأحاول في هذه الدراسة أن اركز بحثي في النتاج الشعري

لهذا المبدع الكبير الذي لم ينصفه النقد الفلسطيني أو العربي حتى مثل الكثير من مجايليه الشعراء أنه صوت خشن أشبه بصوت الشنفرى، يتأرجح بين عذوبة بوح الروح، وبين انفراج المعنى إلى أوسع دائرة في الخشونة والاتهام والتمرد، والتمسك بالحبيبة الواقع، الأم، الأرض . سلمى..وهي ليست سلمى الاخيلية، إنها سلمى الفلسطينية التي تقطر من تحت أظافرها المعاناة بكل نزقها ..وهدوئها، بكل قوتها ..وحنانها ..وهذه هي المعادلة ..المفارقة الصعبة التي تأرجحت بين قطبي روح شاعرنا الوثابة، الثائرة العاشقة المعذبة المغتربة .

هي أو الموت فاتحة الخطاب

ومن عنوان المجموعة « هي او الموت» يبدأ عبد اللطيف عقل اعلان التحدي فاتحا ساحاته الى حدودوها القصوى، مقامراً بجسده، وروحه لانه يعلم، ويريد ان يعرفنا كذلك انه دونها لن يعيش، لذلك كان العنوان «هي او الموت» فما جدوى الحياة دونها إذن؟! وبالتالي تبدأ «الفاتحة» من حيث يجب ان تبدأ، في استقصائها التسميات المحددة الواضحة المرامي والدلالات والابعاد «باسم الحب والاحزان والرفض»(١٣) وهذا يؤكد ويوضح معادلة التحدي التي يخوضها شاعرنا مبتدئا اولا من المقامرة، في حياته، وصولا الى الحب،الذي دونه الاحزان، ثم ليأتي الرفض ليعطي حياة الانسان/ الشاعر جزالة العيش ومعادلة الاتزان . اذ ما معنى حياة الكائن دون الرفض الذي يدور في دواخل الكثيرين، وهل اجدر من الشاعر في اعلانه ؟! ففي «الفاتحة» تتأسس معادلة المعنى التحتاني، او الباطني للقصيدة على ارضية التضاد والمفارقة التي يتعامل معها شاعرنا من النقيض.. الى النقيض الاقصى وهذا ما يبرز حدة الخطاب والمعاناة على السواء.

كثيرون من اهلها
اعلنوا الحب بالقول
لكنهم أضمروا قتلها في السريرة
كثيرون قالوا صباحا :
فداها العيون
وداسوا على رأسها في الظهيرة .
كثيرون مثل العجين السمين .
يضخمه الوهم للعين
تعمى، وتنسى فساد الخميرة .(١٤)

لكن معادلة التحدي ظاهريا، تبدأ في القصيدة، بإحداث المقارنة بين صورتين متعاكستين تماما، او معنيين متناقضين ظاهراً وباطنا في الحياة وفي القصيدة معا.

وبعيدا عن تجلي صورة جدل الحب والوطن في طرح هذا الاشكال المتناقض، يظهر جدل لَيْ العلاقة بينهما عن طريق محاولة استفزاز الواقع وصراخ الصوت كاعتراف بما هو كائن عبر المفارقة الحادة والعجيبة التي تتجلى في عدم التوازن بين الواقع والنفس، بين الشاعر وما هو ماثل . فتارة تأتي على نحو ساخر ..وتارة اخرى تأتي محملة بتضاد الروح والعالم في انبهار المواجهة ..ولها ايضا عشرات المعاني والمفاهيم .

تنادوا على شعرها الحلو
في السوق، حلّوه، باعوه
قصوا جذوره .
وكنت على ساحل الموت، وحدي
أذوب حنينا اليها
اموت وألتاج غيرة.

وتتجلى معادلة التحدي صعودا في «هي او الموت» عبر احداث المفارقة التي تنطلق الى مدى ابعد وارحب وذلك في مواجهة الخطب، الماثل، مثلما هو الامر في قصيدة على الحافة :

تتغلغلني داءً حسبوني اشفى منه، وكلما
سحقوا عظمي صارت روحي اكثر خشونة (١٥)

فهذا التضاد في بناء دلالات المعنى لا يشي بمعادلة التحدي وحسب وانما يلج العلاقة الداخلية بين الفعل والمتحدي الذي ينعم بتغلغلها في جسده كالداء ولا يقف الامر عند هذا التغلغل، وانما يتقدم على نحو خلاق في مقابلة الفعل، ففعل سحق العظام لا يميت وانما يبعث روحه اكثر خشونة وصلابة في حين ان المعطى العادي في الحياة ان يؤدي فعل السحق الى تبدد وتمزق الجسد وشاعرنا لا يقف عند الجسد، بل انه ينبئنا بطريقة فنية عذبة ان روحه تخرج اكثر خشونة وبالتالي فإن جسده قائم وماثل واكثر صلابة وهذا سر شموخ لعبة التحدي عند شاعرنا مثلما بالضبط هو سر شموخ ومواجهة الفلسطيني لقدره على ارضه ودفاعا عنها. وتمتد المفارقة النابضة بالحياة عبر دلالات وايحاءات التحدي المتنوع والمتعدد الاوجه ليتواصل في النشيد على نحو اكثر براعة، داخلا في رؤى اكثر بهجة وشاعرية :

حين حرثوا اذني بالفؤوس صارت حبيبتي
اكثر رقة . قصوا شعرها وما اعارته
لاخواتها الناصلات بالقرع. تشهيتها

غرقتُ في حضنها كالحضور، القمتني
الفجيعة فاحتضنتها بالوعي والتخطي (١٦)

وهذا التكثيف في البوح الشعري يعطي المفارقة ابعادا اكثر اناقة وكونية واتساعاً ويصبح المعنى الانساني بشموليته هدف فنية ودلالات القصيدة التي تتفجر وتنبني بين اقطاب معادلة ما تنفك رافقته طوال حياته مشكلة الحيز الواضح والطاغي في مسار صعودية القصيدة عنده:

في زمن الجوع ...
امنحك اساور قمح
أولد طفلا بالجسد المرهوص
يستغرقني حبك دائرة في لون العينين
حسيني في اللحظة طفلا شيخاً،
اتودد للصمت
ملعون من يدخلني في سمِّ الابرة كالخيط (١٧)

فالخطاب هنا مفتوح الابواب والصدى على مختلف الابعاد ولا تحده نهاية يدخل في الاطار الحياتي ..الانساني المتعدد الاوجه، والمعاناة، غابت او لنقل تلاشت فيه الذات الجمعية في وجهي الخطاب على السواء (المخاطَبْ) تتجلى المعاني الانسانية الشاملة بكل معاناتها والقها وعذاباتها ..التي تمتد من زمن الجوع..وزمن الغلالة اوالفرح كما تشي به شطرة (امنحك اساور قمح) ثم الى معاناة الطفولة الشقية، ولوعة الشباب وانعطافاتها العشقية وعذاب الحب فيها لتصل الخيط الممتد من الطفولة الى الشيخوخة ثم تضع راحلتها في فسحة «التودد للصمت » لا استكانة ..ولا انهزاما، كما تفعل دائما غربان الصمت وانما من اجل استلاب عمق وكونية للبعد الوطني الانساني في محاولة استلاب الانسان للانسان والسيطرة عليه فتأتي الخاتمة خاتمة المقطع بانجراف التحدي الى اقصى مدى وتتمثل في قوله «ملعون من يدخلني في سم الابرة كالخيط».

والبوح الشعري الشامل هذا، الذي يتجسد في القصيدة على هيئة شلال للمعاني الانسانية لا ينسى ان يقف عند الفروع والاصول ..فالحب له ابعاد وارتباطات من العسير الفصل بينهما وهو دائما يكون في القصيدة بمثابة المنقذ والمخلص للشاعر من ازدحام التراكم الهائل للمأساة في روحه :

ياما حمَّمني من يأسي مطر
العينين الساجيتين
اعرف انك في بيت السلطان :
تخيطين ثياب بنيك واعرف انك،
في الحارة يتناهى في جلدك وقع الاقدام (١٨)

فكلمة «ياما»التي خرجت على سجيتها وبساطتها وعذوبتها من فم قلب الشاعر تنطوي على ابعاد هائلة من الصدق لتفتح فضاءات الحرية المستلبة التي اراد ان ينجزها الشاعر في قصيدة، لقد حاول دائما ان يخلق الفضاء الرحب في طقس الحرية لنصه الشعري وذلك كتعويض عن الحرية المستلبة في الواقع ..ياما لا تخرج هكذا نداء، عبثا بقدر ما تخرج من خلال تشابك وتعانق اللوعة والحزن والتمرد والحنان، والحب ليتجسد مفردة يطلقها لتوقظ فينا ما انهار خلف او تحت بهرجات اللغة وقواعدها المحددة ومثلما فعل فعله المطر في تطهير الشاعر من الياس كذلك فعلت مفردة ياما فعلها في تطهير قلبه من يأس الواقع السياسي المهزوم انذاك (وقت كتابة القصيدة) وهو بداية السبعينات وذلك كي يعطيه توازنا حقيقيا للإقدام على الاعلان عن مصادرة حريتها.. حرية الأم =الارض=البلاد = الحبيبة في معادلة التشابه والتناسخ والتواصل في التوالد والعطاء «اعرف انك في بيت السلطان»...

ثم يتواصل هذا التداخل ضمن معادلة التحدي التي تصل ذروتها في المجموعة عبر قصيدة «حب على الطريقة الفلسطينية»: التي تمثل بحق وجدارة سيمفونية عناق الحب والعذاب، الامل، والانكسار الحرية والسجن بنشيد يحفر في ايقاعات الروح ابعادا ودلالات لا تخرج وصول المعاناة الى ذروتها، المعاناة المحكومة باقطابها الثلاثة التي بنيت عليها قصيدة شاعرنا وهي معادلة التحدي __العشق، الوطن،المفارقة، والاغتراب

اعيشك في المحل، تينا وزيتا،
والبس عريك ثوباً معطر..
وابني خرائب عينيك بيتا
واهواك حيا، واحياك ميتا.
وان جعت اقتات زعتر
وامسح وجهي بشعرك
يحمر وجهي المغبر .
واولد في راحتيك، جنيناً
وأنمو، وأنمو وأكبر.
واشرب معناي من مقلتيك
فيصحو وجودي ويسكر.(١٩)

لا تكلف في الالفاظ ولا صنعة، ولا حث للمعنى، ولا محاولة

اجتراح صورة ببساطة جاءت القصيدة من بطن الواقع الفلسطيني معنىً ومبنى وشكلاً ودلالات لترسم ابعاد واعماق المعاناة الفلسطينية من الخاص الى العام مرورا بالمعادلة سالفة الذكر التي تنبني عند شاعرنا على ثالوثها المقدس التحدي، المفارقة، الاغتراب، لتشكل عبر هذه القصيدة بحق وقفة تأمل عميقة وانعطافة حادة في بنية القصيدة عند شاعرنا اذ بعدها تدخل الطبيعة في جدل الحيرة والتحدي ليس بانفتاح الاسئلة النصية على تضاد ومفارقة الصراع الذي يعيش ابعاده الشاعر وانما في اتساع الاسئلة وحدّتها وشموليتها :

واقف يا جبهة الصحراء،

حادي العيش (العيس) في عيني،

مأخوذا بأسراب القوافل،

هنا تتداخل عملية الانفلات من المعنى الخاص في دلالات الصراع لتتجسد في عناق مع محاولة خلق الارضية الصلبة في معنى القصيدة __وهذا ما يدلنا عليه الجدل الماثل بين المفردات (واقف) ..جبهة الصحراء (مأخوذ) .. (باسراب القوافل)، فـ(واقف) تعني الثبات والتأصل في المكان .. في حين تشير مفردة (مأخوذ) الى الانعتاق من الثبات والمكان والزمان على السواء، بالضبط كما هو الحال في الجدل الماثل بين جبهة الصحراء ..واسراب القوافل:

وتسولت، شربت الليل فوق الارصفة

قتلتني شهوة الكلمة

غامرت وغازلت الاميرة

وتطاولت على وجه الامام (٢٠)

الاّ ان الاحساس بالاغتراب، وولوج الرفض الصارم، يفضيان بشاعرنا الى التمرد الذي يأخذ معنيين :

الاول : يتجسد من خلال محاورة الذات، بكل ارهاصات الاغتراب والعذاب والحنين الذي ينتابها مما يدنو من مشاكسة الواقع على نحو غير عادي في اطار ولوج المعادلة السياسية، (غامرت وغازلت الاميرة).

والثاني: يتمثل في الجراءة العالية : في محاولة مواجهة ارث التقاليد وذلك من منظور حداثي حينما لا يوظف التراث بشكل فعلي وايجابي في معادلة الصراع، معادلة حبه ومعاناته وشقائه ونضاله (وتطاولت على وجه الامام)

وهنا يتركز شأن الجدل السياسي في القصيدة الشعرية ..هذا الجدل الذي انطلق من محاولة تعرية الظلم وفضح اشكال الانهزام والاستغلال بفنية عالية وبخطاب شعري واضح كل الوضوح حد الاتهام المباشر :

كثيرون من اهلها

اعلنوا الحب بالقول

لكنهم اضمروا قتلها في السريرة .(٢١)

وينتقل اعلان الاتهام والتخصيص في فضح ما هو متخلف عن اتون الصراع، والمتمثل في الممارسات الخاطئة في المعادلة الوطنية الى محاولة ادخالها حيز الحوار في النص الشعري .

والرفض عند شاعرنا معادلة متكاملة الملامح والابعاد ما تنفك تفصح عن نصها هنا وهناك على نحو خلاق:

لم اجد في شفة القدس ابتسامة .

فنما في خاطري الرفض

وفي ذاكرتي امتدت قيامه

فاذا ما جاء المساء

تصبح الارض– جميع الارض –

وجه القدس او وجه السماء (٢٢)

وهكذا يمتد بنا الخطاب الشعري حتى أخر المجموعة فمن التحدي الصارم الى المفارقة التي تصل حدا عاليا من السخرية والكآبة الى توظيف المكان (كجغرافية وطبيعة واشجار وحواكير وبيوت منسية) الى التمرد الذي يعلن توارثه على نحو متفرد فنيا وموضوعيا في النص، ثم الى الاغتراب حين لا يجد الصوت صداه، ثم الى الرفض ثانية فالتحدي، فالمفارقة فالطبيعة، فالتمرد، وهكذا دواليك .

وفي قصيدة «ملاحظة للغرباء» يتجسد الاغتراب عن طريق اسقاطه على الاخر، فالشاعر يوقف الاخرين مطلقا عليهم اسم الغرباء « ثم يبدأ حوارا معهم ..وذلك في محاولة للتوازن من جهة عن طريق الانعكاس الشرطي للمعاناة داخل الفن وكذلك عن طريق تعميم حالة الاغتراب من الذات الفردية ..الى الذات الجمعية في صحوة اللبلاب جف الوحل

يا غرباء، لاتتحدثوا عنا

ننام ولا نفيق

زيتوننا يمتص عين الشمس، لكنا

نحاذر عصره، لا تستبدوا نحن نفترش

الطريق .

نبكي على ....

نقتات وقع الاحذية

فمنا دم،

وجراحنا رؤيا

هوانا اغنية (٢٣)

وبالتالي تصل حالة الاغتراب مداها الاقصى ليصير في الزمن الماثل اغترابا كونيا يتعدى الانسان ليصل الاشياء والنبات، إذ حين يصحو اللبلاب يجف الوحل « والوحل هو تراب وماء اساسا عنصران مكونان للوجود من اربعة عناصر اضافة الى النار والهواء إذن فشاعرنا رأى الاغتراب يمتد ليشمل نصف التكوين وترك النصف الاخر للتكوين واصل الوجود النار والهواء

للزيتون = (الطبيعة)

(زيتوننا يمتص عين الشمس)

ثم ليصل في النهاية الى اجتراح الولادة من العناصر ذاتها او بعضها حينما يقول ببساطة المعاني الكبيرة في الحياة ومعادلات الصراع فيها

(فمنا دم

وجراحنا رؤيا

هوانا اغنية)

لم اجد اعمق من هذا المقطع الذي يعكس في الان ذاته وقع الخطب وانسراح الامل، اذ تحوّل المأساة المعاشة كل ما هو في الفم الى دم من هواء وكلام وطعام وشراب، ونداء وبكاء واصرار وصرخات صمود الى دم في حين يضئ الجرح بالرؤيا التي هي للمستقبل صورتان متعاكستان في المعنى والمبنى لكنهما صورتان يجسدان ايما تجسيد واقع الحال الفلسطيني، لتأتي (هوانا اغنية) كتأكيد لتفاؤلية المستقبل عبر الرؤيا-الجرح والتي لابد ان تنبزغ شمسها .

النداء المسترسل للقصيدة

في «حوارية الحزن الواحد» تنبني قصيدة شاعرنا على تعدد اوجه الخطاب الذي يدخل حيز الجدل المعرفي فلسفة وسياسة وامتداد دلالات . على انه لا يحاور الثابت والمعد سلفا في حياتنا الطويلة منذ الطفولة، وحتى الرجولة فحسب، بل وانما يسعى من خلال الحريق الذي يعتري صوته ان يفجر ما هو سائد مع محافظته على ربطنا بالقيم والاشكال الحياتية التي نعيش وتخصنا نحن وذلك بغية الوصول الى قصيدة جديدة وجريئة تتبنى ثورة على سلبية السائد والمألوف لتصل الى كمالها. وتسبح القصيدة عنده في ندائها المسترسل الهادىء تارة والثائر تارة اخرى لكن هدوءها يحكي كل الممنوعات بصراحة جارحة. ويتدرج الصوغ الشعري عند شاعرنا، بشكل عام، وفي معظم مراحل حياته الشعرية من المحسوس الى المجرد، حيث يسحب التجريد ايقاعاته ودلالاته الى بوح شعري خفيض تارة، متفجر بايقاعات واجراس تارة اخرى عبر امتدادات لجغرافيا حياة تمتد من ملوحة البحر الميت، حتى اطراف اكعاب بحر حيفا .

وهذا الامتداد الجغرافي للصوت في القصيدة وللجغرافيا في النص الشعري وللقصيدة في روح شاعرنا لا ينبع من هلامية ضائعة في الواقع بل على العكس تماما انه متولّد من احساس عنيف بالاشياء وبالواقع وبعذابات النفس الانسانية . فالتجريد اللغوي والصوغي يؤدي بالضرورة الى احتمالات متعددة للقراءة النصية وهذا التعدد يمنح النص الشعري لشاعرنا رهافة محببة الى النفس عبر شمولية تطغى على محدودية القول، بل تلغي هذه المحدودية بغية فسح المجال للبرهة الشعرية بالحضور والتجسد لانه كما قال دون كنليف: «على الشعر اليوم ألا يذوب فقط بل عليه تفحص العالم من حولنا (...) وان الشعر يجب ان يكون ثوريا مشعا وماهرا متقدما وداعية حب» وهذا ما لقي استجابة كلية في نص شاعرنا كبنية شعرية لها طغيان التصور واشتباك الدلالات في المعطى النقدي لان اللذة المتصلة بالمعرفة والفهم حينما تصل اللفظة الى السمع يصل المعنى الى القلب. ولكن هناك لذة اعمق وابقى حينما نتلمس ظلال او اطراف هذه اللذة ونبدأ بالكشف عنها بأنفسنا من هنا تبدو العلاقة المؤسسة في نص شاعرنا على عمق تجربة وابحار في دلالات بنية القصيدة التي هي حركة انتقال باللغة من كونها شيئا محددا ثابتاً الى كونها بؤرة من الاحتمالات يجعلنا نقف امام مشهد شعري يتساوق مع بنية ودلالات الواقع بل ويتجاوزه في محاورات، وخلق تصورات، وتعبيرات، تجذبه معطى حياتنا حينا، وتنقض معان اخرى حينا آخر، لتؤسس صورتها المتفجرة والمتحركة والوثابة في معطى ودلالات افكار مضيئة أحايين اخرى لنصل بمعنى ما الى تجاوز الذات الفردية الى حوارات مفتوحة على ابواب واسعة مع الذات الجمعية عبر ايغال في معان ودلالات تخرج من المعنى المحدد في اللغة لتشكل لها وحدانية معطى معرفيا جديدا وبريئا في تداعي النص الشعري عند شاعرنا-عبد اللطيف عقل .

دلالات التناص الشعري

ف«حوارية الحزن الواحد» تحمل في طيات صفحاتها قصائد تواصل مسيرتها وترتبط ارتباطاً عميقا وجدليا فيما ذكرت من محاور تلمست خطوطها العريضة في « هي او الموت» لتتسع دوائر ايحاءاتها على نحو اكثرشمولاً وسمواً في تعدد أوجه

الخطاب الشعري الذي يدخل كما قلت، بداية، حيز الجدل، المعرفي فلسفيا، وسياسيا، واجتماعياً، وفنيا عبر امتداد دلالات التناص الشعري . فالحوارية هي ليست حوارا بين طرفين محددين وليست هي بمعنى ما تجسيدا للحزن الواحد، انه حزن متعدد الأوجه والمعاني والابعاد، حتى اذا اخذنا الحزن كمعطى انساني كوني.. ولكن حتى في هذا، فإنه يحمل خصوصيات الالم والسهر وشرود الخيال عبر خصوصيات كل فرد:

«احمليني عند قرطيك
اشاعوا انني قد قلت للريح
خفايا لغة الطير وما تخفيه
أدراج السياسيين، قالوا انني ساويت
بين البحر والنهر
وقالوا انني اهجو عذارى الغَرَينِ الخصب
بوادي النيل،
هذا زمن الشعر الهلامي الذي يحبل فيه
النخلُ بالصدفة والايام بالاكراه
والريح من الغرب الى الشرق
تسف،الدهشة العمياء من كل الميادين» (٢٥)

فلنتأمل العلاقة التصاعدية في بنية الدلالات التي تتوافر شروطها بين « عند قرطيك» = (التحول الى مكان في الريح) وبين «قلت للريح» = (معنى تصاعديا) بين المكان الذي يتمنى عند القرطين » وبين الكلام الذي اشاعوا انه قد قاله للريح، وكذلك التصاعد في المعنى مع خفايا لغة الطير» انها معانٍ تتأصل وتنطلق من ارضية الجغرافيا التي يقف عليها الشاعر (الارض) وتمنيه الوصول الى فراغ الاقراط « ليتساوق مع ما اتهم به وأشاعوه عنه فيما قاله للريح (والريح في الفراغ) وماذا قال يا ترى : « خفايا لغة الطير» = (كلام في هبة الفراغ) « ولكنه ليس كلاما عاديا انه كلام منسوج بخفة العصافير وهدأة انغامها وصدى اصواتها العذبة، انه كلام يحرك الشجن ليعيد الانسان الى براءته الاولى ولكن هذا الكلام البرئ الطائر مع الريح (القصيدة) لا يكتفي بكل هذه العذوبة، بل وانما يفضح عبر خفايا لغة الطير» ما تخفيه ادراج السياسيين ألم يقل شيلي ذات يوم « ان الشعراء هم مشرعو العالم غير المعترف بهم؟!» لذلك انه صوت الحق الذي يعرف .. ويعترف حينما لا اعتراف وحينما تقدر الادراج بظلمتها المعمرة ان تخفي الحقيقة ..الحقيقة التي هي في النهاية أحد اهداف الشاعر الوصول اليها، ولكنها ليست كل شئ بالنسبة له ..انها كل شيء بالنسبة للفلسفة وعلى اعتبار ان شاعرنا كان تخصصه في حقل الفلسفة لذلك وجدناها تتسرب الى شعره كمحاولات البحث والتقصي وهذا ما أعطى قصيدته المعنى السياسي المتضمن جرأة وجمالية خاصتين انطوت عليهما اعلاناته الصريحة في البحث عنها.. تلك المولود نصف الغامض ونصف الواضح والمتمثل في سؤال الوجود الاول ..سؤال بدء الفلسفة والذي لن ينتهي عند حد ألا وهو سؤال الحقيقة .

والفراغ هنا في المقطع سالف الذكر كأرضية للريح غير محدد، والانثى المخاطبة كذلك ليست محددة الهوية، وكذلك الريح، بالضبط مثلما هي لغة الطير ليست محددة، وهذا اللاتحديد يدخلنا في دائره السؤال الشمولي والعميق في أن ويمنحنا لذة التفسير والاسقاط لذلك نجد ان أهم الدلالات في لغة الخطاب الشعري عند شاعرنا تتشعب ..تنكمش، ويتمدد ..لتنفجر في حوار الذات كمعطى فردي ذي صفة جمعية كمعطى وجودي شامل أي بمعنى آخر ينتقل من خطاب الذات الفرد الى خطاب ذات المجموع = ذات العالم مع تكثيف المقاربة فلسفيا وماديا ورؤيوياً. فالاقراط شئ محسوس والريح تندرج من المحسوس الى اللامحسوس لتصل في ذروة المعنى الى خفايا لغة الطير وهي (لا محسوس ولا مرئي) ايضا ..ثم تأتي النقلة الاتية من الذروة الى الواقع « خفايا ادراج السياسيين» المحسوس الكلي شكلا الغامض معنى ومضموناً، ودلالة، وهنا تتجسد الجمالية العالية في فتح الخطاب الشعري لاستيعاب متناقضات أسئلة الروح بأقصى درجاتها عذرية، أو مادية . وكذلك مثلما هي المساواة بين البحر ..والنهر في تتابع المقطع الشعري (سفر في غموض اللامحسوس) من خلال الانطلاق من المحسوس ..انه انتقال تدريجي عذب ليصل الى تحديد المحسوس وهو « هجو عذارى الخصب في وادي النيل» إذن الان عثرنا على التهمة الموجهة الى الباحث عن الحقيقة ..الباحث عن الشعر الصافي، الباحث عن الانصاف في كل شئ في الحب كما في الحرب، كما في السياسة، كما في الواقع الجغرافي «المساواة بين البحر والنهر» ثم لتأتي المحاكمة العقلانية في اطلاق الحكم والاهداف والنتائج :

«هذا زمن الشعر الهلامي»

زمن الشعر الذي لا ينكمش باليد المادية، وانما بأيدي الروح وتأسيسا على هذه المعادلة إن جاز التعبير هو ذاته الشعر الذي «يحبل فيه النخل بالصدفة والايام بالاكراه»!!

هنا عادت المفارقة الجارحة ..المشدودة بين قطبين متناقضين تماما

النخل والصدفة والايام ..والاكراه . إن اهم دفاع عن الشعر وعن الشاعر قرأته حتى الان يتجسد في هذه الكلمات إذ كيف للنخل أن يحبل بالصدفة ..والايام بالاكراه. فالسياسي يريد من الشعر ألا يقول الحقيقة ..ويريد كذلك من النخل أن يحبل بالصدفة متى أراد الادانة، والايام عليها ان تحبل بالاكراه متى اراد أيضا ..أراد السياسي ..لا الشاعر ثم ليأتي الحكم الاخير في اختلال الموازين وفي تجسيد العماء الطاغي، العماء المدلهم على الروح والواقع أي على المحسوس واللامحسوس في أن (الدهشة العمياء) وتهيج الريح من الشرق الى الغرب، وتسف الدهشة العمياء من كل الميادين« . ليس هناك تحديد واضح ومحدد او اتهام لأحد متجسد على أرض محددة ..أو في قضية محددة .. انه الشاعر يقف بصلابة على منعطف التاريخ لينقل لنا طقسا قيما ومعاني ودلالات عبر تفتح الخطاب في الحضور الطاغي للقصيدة وكأنه قرصان البحر، او شريد المدن، او نبي المرحلة ..يحدد ..يتهم ..ولا يتجسد الاتهام انه الشاعر الذي يقف في منعطف التاريخ ليوضح لبس الزمن وهشاشته وظلمه، ومعادلة الحق والفضيلة، والاتهام في فعله السياسي، وفي حدود النهر والبحر ..وكذلك في ارتهان الدهشة للعماء لتطل ثانية المفردة الاساس في المقطع الشعري :

احمليني

انها اللوعة الاتية من انصهار معادلات الزمن والجغرافيا والحقيقة في روح الشاعر وضياع خطواته. وتكثيف لغة الخطاب الشعري عند شاعرنا لا تنفجر عن محاورة الذات الفردية ..عبر الذات الجمعية فحسب وانما تتعدى ذلك الى تكثيف السؤال عبر المفارقة فلسفيا وسياسيا وروحيا :

أنت من أين ؟ وأوشكتُ أناديك،
المسافات عذاب والمطاراتُ عذابٌ آخر،
والليل في عتمته يكشفني،
يكشف عن وشمكِ
وحدي كنتُ في الغرفة أستلقي على ظهري
الذي خدّده ضرب الكرابيج (٢٦).

الوجه الانساني للحلم الفلسطيني

وتكثيف السؤال عبر المفارقة يدخل الخطاب في تعددية الجدل الفلسفي والمعرفي كامتدادات ودلالات عبر انفلات اللغة والمفردات والمعاني من إرثها التاريخي المحدد لتخرج لنا طازجة في فسحة تعدد المعاني التي تبزغ في القصيدة كجزء من ذات الشاعر المبدعة الى وصف الاشياء والاماكن لا كأماكن واشياء وانما عبر ايحاءات ومعان تتجسد عبر الحوارية التي تمثل خطاباً متجدداً :

«أنا في القدس، ومن في القدس
يلتفُّ به السور وما من حجر في السور
الا وله صدر موشى
بالرصاص الطائش العَمْد، واعشاش الحمامِ
المسجد الاقصى وآلافُ المصلين،
وعبدالله في باب الخليل ارتصَّ
كالعلبة
آخ يا هذا الرصاص الطائش العمد،
انا القدس وتغريد، التي يعرفها
الجندُ،
ولا تعرفُ الا امها والصبح والدفترَ
والموت وروح الشعب والارض،
وفيها تشتهي الانثى الاحاديث
عن الاعراس في الصيف
وتطريز فساتين القصبْ.»(٢٧)

الوجه الانساني للحلم الفلسطيني يتجسد هنا بخصوصيته الوضاءة، تلك التي تحلم وتحسُّ وتعيش كما ينبغي ومثل الناس، ففعل التحدي هنا لم ينجرف ليرتكز على الارث السائد الخاطئ الذي يقول: إن الفلسطيني ماردُ لا يرهبه شيء وكذلك لا يوجعه شيء وعلى أم الشهيد أن تزغرد لأن الكف الفلسطينية تلاطم المخرز ببساطة، بل على العكس تماما انه ذهب الى تجسيد فعل التحدي من خلال محاولات الانتصار على الحياة وعلى هدم البيوت كسياسة معتمدة وكذلك على الرصاص الطائش من خلال تطريز فساتين القصب كمعنى حاضن لأرث الارض وتغريد هي ليست قائدا عسكريا، انها طالبة مدرسة لا تعرف الا امها والصبح والدفتر لنلاحظ الدلالات الخفية الواضحة لهذه المقررات امها = الارض، الصبح = الانتصار، الدفتر = العلم والمعرفة، وهذه هي المعادلة الحقة لأي انتصار.

ولكن، هل يكتفي الحزن بذلك ؟! إذا كنا نستطيع حصر الحزن في حجم وقياس فإنه سيكتفي بذلك، وما أراه وهو بديهي أن الامر فيه استحالة ما أن نحدد حجم ومقاس الحزن، وتأسيساً على ذلك فإن هذا الحزن يتمدد ويتسع ليسعى ابان ذلك الى محاولة رد الاشياء الى أصولها القصوى مع الحفاظ على تداعي المفارقة الجارحة التي ما تكاد تنكفيء وراء الكلمات والمعاني حتى تعود

وتظهر من جديد على نحو أرقى وأقوى :

اكتبي لي كيف تبكينَ،
ومن حولك كلُ النخلِ والنفط
اذا فكرت بالقدس وفي موز أريحا العسلي.

والتساؤل هنا لا يحمل صفة أو معنى التساؤل ذاته وانما يعني توضيح كيفية البكاء حينما تمر القدس في الخاطر وحزن القدس هو الحزن الاول.. على أساس انها سرّة الارض ومركزها ومنها ينطلق الباب الى السماء والى الجنة، وهذا المعنى مفهوم ومعروف منذ آلاف السنين عند علماء الميثولوجيا . وفي إطار المحاولة ذاتها إعادة الحزن الى اصوله ومعانيه الاولى قوله :

اكتبي لي
يعشق الكأس الدوالي والمحبون
القوافل
واليتامى يعشقون الدفء
والطيرالسنابل
اكتبي لي، تعب القلبُ من الساسة
والتطبيع،
من حرب المراحل .

إن شاعرنا هنا يرد الكأس الى عروق الدوالي الاولى كناية عن حزن عميق يجول في روح الشاعر مثلما أيضا ينبئنا عن عمق وغزارة هذا الحزن بقوله ان المحبين يعشقون القوافل، (والقوافل) هنا تشير الى السفر والهيمان ولكنه سفر وهيمان ليس في طائرة أو قطار يمر عبر ضفتيّ نهر وبساتين انه سفر في الصحراء حيث عناء السفر الاول ..السفر الطالع منذ بدء المسافات .

وتمشيا مع حرارة المعنى المخزون في روحية الشاعر يواصل نشيده في اعطاء الدلالات سالفة الذكر أكثر عمقا « واليتامى يعشقون الدفء، والطيرالسنابل كلها كلمات تعطي المعنى ذاته ولكنها في الان نفسه تؤصل عمقا وبعداً روحياً وماديا في اطار السؤال الاول سؤال البحث عن الحقيقة . ثم لينتقل في المقطع ذاته الى المعادلة السياسية التي لا تنفصل عند شاعرنا عن معادلة الحزن والحب والحياة والسياسة إذ يعيد التأكيد :

اكتبي لي
تعب القلب من الساسة والتطبيع
من حرب المراحل

هنا يريد شاعرنا ان يؤكد تعبه من الساسة وانكسار المراحل طالبا الهروب اليها الى كلماتها، ولكن في الان ذاته اعلان الهروب هذا يؤكد حقيقة حتمية هي فضح هذا النهج السياسي أو ذاك، من خلال الاشارة الواضحة والصريحة إلى التعب من الساسة ومن حرب المراحل، أليست حرب المراحل وقودها الناس فكيف لا يعلن الشاعر سخطه ؟! لكن تعدد اوجه الحزن أو انفجاره من الواحد الى المتعدد من الذات الفردية الى الذات الجمعية يأخذ ابعاده الانسانية الشمولية كما هو واضح هنا:

يغطيك حزن،
على ناره تبصر الدرب، تدرك لون
امتداد المسافات
حين يجوع الهلالُ الخصيب
ونأكل من بلح كان فيها الجزيرة
تشبثت بالارض حتى لينبض فيك الترابُ،
وتمسك جذرك خوف السقوط
كأنك صرت ضمير الزمان
الذي قد تغذّى ضميره .
رأيت الذي لا يُرى،
وزعوك على الارض .(٢٨)

تكثيف الحزن وتكثيف التحدي

إن حزن شاعرنا ليس حزنا عاديا، خاصة وأنه ينجبل بحرارة الحلم، انه حزن تكثّف ليتحول الى معنيين وشكلين، الاول (رداء) والثاني (النار) أو لنقل رداء من النار ويلاحق شاعرنا المعنى إذ على ناره تبصر(أنت) الدرب وتدرك (أنت) لون امتداد المسافات . وكأني به يريد أن يقول ان حالة تكثف الحزن هذه وتحولها الى رداء من نار تجعلك تبصر الدرب.. دربك بوضوح وتدرك ايضا خطواتك في امتداد المسافات.. ولكن ترى متى ذلك !..إنه «حين يجوع الهلال الخصب» وينبض فيك التراب .رغم ان المعنى المعروف والتقليدي أن يقال وتنبض أنت في التراب .. ولكن شاعرنا كسر سبيل الصوغ التقليدي ليأتينا بصوغ جديد تحول فيه الشاعر الى قلب كبير أكبر من البلاد، وبدأ التراب ينبض فيه وهذا المعنى له تماثلا في الامتداد الملاحظ في قصيدة عبد اللطيف عقل . كأنك صرت ضمير الامان وكذلك «رأيت الذي لا يُرى»، «وزعوك على الارض» وهذا التوزيع ليس بالمعنى السلبي إذ تتفتح دلالته في « ينبض فيك التراب» إذ حينما هم وزعوك على الارض.. نثروك ليمزقوك ويشتتوك لكنك أنت تحولت الى قلب أوسع من الارض وأصبح التراب ينبض فيك .

يرتفع هنا شعور التحدي الى أقصى مدى ليجد ضالته او التعبير الواضح عنه في طرق المعادلة السياسية بالصوغ الشعري مباشرة ولكنه لا يتخلى أبدا عن حبيبته ليلى، او سلمى، مهما حاول ادارة ظهره لعواطفه يظل مشدودا اليها وفيها . ان من العسير فصل شحنة العاطفة عند شاعرنا عن شحنة التمرد السياسي والتحليل الفكري في معظم نتاجه الشعري :

«وسلمى» كما خبرتها الاجنة فرعاءُ
كالشجر الغضّ
تغسل خلخالها في دم المتوسط وهي تغني
لفرسانها الشهداء(٢٩)

هنا تتجسد جدلية الحزن والتحدي في معادلة السياسي والعاطفي، وتعانقها في التجربة الشعرية التي تنفرد على براءتها وحزنها لتشكل إرثا خصبا لشعب . وانفجار الحزن الى أقصى مدى عند شاعرنا يتأتي في دلالات القصيدة التي تسعى الى انزياح المباشرة لتحل محلها خطابات المعاناة العميقة للتجربة الانسانية :

تحزم بالحبِ
واشتطّ في عشقه شجر الخوخ والملصقات (٣٠)

الخصوصية الفلسطينية في إرث الدلالات

إن الخصوصية الفلسطينية لا تغيب في ارثها ودلالاتها ومعطياتها اللغوية والروحية أبدا مهما حاول شاعرنا تجنبها لهذا السبب أو ذاك، إذ تظل تنبض فيه كروحه، انها خصوصية تتألف من تناقضات الواقع وتجربة الارث، وهناك خصوصية للحزن تتسع لتشمل الاشياء والوقت والطير ..وفي الحب يتسع الكون وتتسع التجربة والمعاناة الخاصة ليصبح المعطى الحسي في القصيدة اكثر ارهاقا لما تحتمل وهذا شأن معظم الشعر الفلسطيني بعامته وذلك نتيجة المعاناة .

«تذكر سلمى وغص بدمع التوجع، ما كان
يحتسبُ الفرق بين الحمائم والطائرات
فان الصغار يشاؤون في الحلم الغضّ
لو تطلع التربة العشب في غير أيامه
الشاتيات ويغلب لؤم الرصاص غناء البلابل» (٣١)

هنا تنفلت مناقشة أو «حوارية» كما يروق لشاعرنا ان يسميها، مناقشة أو حوارية الهم الوطني في دائرة الرؤى الكونية ويجد الشعر مسيله العريض للانطلاق في حواره مع العالم وشعوبه وهي ميزة الشعر الخالد :

«وأدركه الوقت يربطه حول خصر المراحل
يجمع بعض العصافير يخطب فيها، يدربها
انه لن تعيش الشعوبُ التي لا تناضل »(٣٢)

لكن تأسيس النشيد الفلسطيني، تظل مفرداته وتفاصيله لازمات أساسية في شعر شاعرنا، بل ونقطة انطلاق من معنى التجربة الحياتية الخاصة سواء الوطنية منها، أو العشقية الى المعاني الكبيرة والانسانية الشاملة في الحياة .

نما في المخيم شيء
وقارن بين الخيام
ووزع ألوانها والغسيل المعلق والطين
والزنك، ثم اشتهى البحر والسمك الحرّ
في البحر
خبز الكرامة . (٣٣)

وفي تجذير وتأصيل لهذا المعنى سالف الذكر، رغم ما تشوب لغته من ميراثات شعرية الستينات إلاّ أن معانيه ورؤاه في القصيدة تقدمت على زمنية القصيدة بكثير من السنوات :

تذكر تلك المواويل تجرح خاصرة الليل
هذا زمان رديء
تهاجر فيه المواويل من صوتها
والعصافير من ريشها
والسراج من الزيت
ما عاد يفهم معنى نزيف الجراح
ولا كيف يعشق عربي الثياب العراء (٣٤)

لكن هذه الوثبة لا ينقصها أبدا رجوعات الى منعطفات المعاناة التي تشرش في أحاسيس شاعرنا حتى النخاع، كأن قبيلة من الشعراء تعيش بداخله.وتأصيل المعاناة يأخذ عند شاعرنا ابعادا أكثر اشراقا وذلك من خلال التداعي الى الاصول، والبدء للأشياء والمعاني :

« وجاءت عصافير أحزانه تتلوى من البرد
والجوع
تصرخ ان الصباح يجيء
اذا انفجرت في الخيام الدماء»(٣٥)

والابتداء من الصحو ومن دماء المخيم الاول، او الاولى هو ابتداء التاريخ الفلسطيني لكن هذا التاريخ إذا ما حاول الشعر تأريخه فإن شاعرية د. عبد اللطيف عقل تنطلق به منذ عيسى بن مريم

(هكذا يريد له الابتداء :

«ينام المخيم
والارز متكأ ويسوع بن مريم في الجوع
قبل اهتزاز جذوع النخيل»(٣٦)

ومن هذا التداخل الزمني في أرضية القصيدة تنطلق معادلة اعادة الثقة مع الاشياء بعد فقدها رغم كل الحزن والتشرد والاغتراب واحتدام المعركة :

يقوم المخيم
ان القيامة عشقٌ
وان الحمامات من سور عكا (٣٧)

لكن اشتعال النشيد بهذه الحرارة الصاخبة يستتبعه بالضرورة تماه مع المكان رغم الخروج القسري من الامكنة ..وأن الامكنة لا يتحقق شرط وجودها واستمراريتها ..الا بالتماهي معها وفيها .

في كل ساعة صدق تصير الخرائط ضدي (٣٨)

وفي معادلة الخروج من الامكنة والتماهي معها كذلك،تتجلى سخرية الوصول عبر زمن صعب تتنافر فيه الاضداد وتنسلخ القيم ..ولكن المعنى الشمولي يتواصل في المعنى وفي لغة الضد من جهة اخرى على نحو خشن وحسي ومباشر (أشبه بأسلوب الشنفرى) ثم (معين بسيسو) كتيار كهربائي يعري اتزاننا.. واتزان الخطى في مسالك الحياة :

ان الخليفة
يحفظه الله - طرز بعض قصائدكم
عند كمِّ عباءته الفاخرة (٣٩)

وكذلك :

لك الأجنحة
وتعوي رياح السموم وريشك يحفر صورة
بيروت بالفحم (٤٠)

وفي المعنى الاشد خشونة :

لك الاجنحة
لك الاضرحة
لك الاسلحة
وللآخرين القعود بدار الاذاعة تربكهم
حاسبات المخاوف والمصلحة (٤١)

الا ان دائرة خشونة اللفظ والمعنى تتسع أكثر لتصبح شاهدا مطالباً بالصراخ والاتهام في وجه الطغيان، الظلم والفساد والنقمة عليها .

كأنك وحدك فيك الطريق السواء
لك الفقر والفقراء
وللأخرين التجارة في دمك المستباح
والاخرين الثراء (٤٢) .

الهيجان الشعري والسفر في المفارقة

وبعد هذه الثورة العارمة من الهيجان الشعري والانتقال التدريجي في القصيدة من الحزن ثم المفارقة الساخرة الجارحة، ثم عجن الحزن العشقي بالحزن السياسي والهم الوطني، ثم انفجاره ضد الظلم والطغيان يبدأ الرجوع الى الملاذ الاخير أو النجاة الاكيدة « المخيم» ولن يعطش المتوسط حين يجن الشتاء ثم يتأصل الخطاب ويتخصص على نحو جلي في تواصله المتصاعد لتصوير الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في يونيو ١٩٨٢ ضد الثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية :

لقد غافلتك المسافات
حطت على رأسك القاذفات حمولتها.

والكل يعرف مدى شراسة وعدوانية وكثافة القصف العدواني الإسرائيلي على مقاتلي الثورة الفلسطينية وابناء الحركة الوطنية اللبنانية في العام ١٩٨٢ . وبعد تصوير الحصار العدواني هذا يختزله شاعرنا بلمعة فنية ذات مضمون بعيد وعميق في أن عبر كلمات بسيطة لا أجمل :

« ومن عجب أن يطيل المحاصر عمر الحصار»

ثم لايني.. يلتقي النشيد بلحمة الإنسان الفلسطيني الأول بين قطبي الأرض ليستقر هيجانه وتهدأ روحه إذ يقول :

لك العربات تطير بها الخيلُ
من هضبات الجليل، إلى سهل غزة (٤٤)

لكن سرعان ما تنتشر هذه الروح على الجغرافيا، جغرافيا من عواطف واحزان واشجان وألم وفرح ودموع وشوق أمومي ..إنه الالتجاء إلى الأرض عبر سبر الجغرافيا، وزرع الارث الخالد فيها على شاكلته في الروح :

تحررت من زمن ضالع في البذاءة
ليس يسمي الطيور بأسمائها
ودخلت زمان التجانس بين البحار وروادها
كيف يدخلك البحر (٤٥)

وهذا الالتجاء إلى الأرض يسعى إلى بعثها من جديد بعيدا عن المذابح، وعبر المناجاة والارتباط بذرات التراب من خلال خيوط

النسيج الذي يتشكل من الحب وتحطيم نشيد الاغتراب وكل ما هو معاد للإنسان من أجل الإنسان وقيمه ومثله وتاريخه وحضارته، بعيدا عن انكسارات التاريخ، فتارة يتواصل الحب، وتارة تتواصل المحاولة لكل ما هو شاذ وسلبي وعدواني في الحياة وتارة يتواصلان معاً عبر انفراد المفارقة الواخزة للضمير وللروح وللوجدان الى أن يصل الأمر في النهاية إلى القرار الأخير بعد محاكمته:

لقد كنت أعرف ان الجماهير
ليست تنام على الظلم
قد كنت أعرف
أن ليس يحكم هذا الوجود الثبات (٤٦).

ويتواصل النشيد هادراً تارة ومشرقاً عذباً تارة أخرى ونائحا مرصعا نجوم السماء وبدمعات الوجد والعشق لتكتسب المفارقة عبر كل ذلك انسكاباً طفوليا في الطفولة التي يتركها شاعرنا في حالة عناق مع المفارقة الذي يسعى بين فينة وأخرى الى تحليلها فتارة يصور المشهد من الداخل، وتارة أخرى يرى المشهد الفلسطيني من الخارج ثم عودة للتاريخ ..الى أن ينتهي به المطاف في نهاية القصيدة على أجنحة ترنيمة الطفولة .

أقول لكم -أيها الصبية الوادعون وقد
هدني الزمن الصعب -أن تحفروا غرفَ
الدرس في الصخر
أن تبصروا بعيون البنادق كل المشانق (٤٧)

انتشار في المدى ومعانقة الحزن

وباختصار أن «حوارية الحزن الواحد» تجسد حالة انتشار في المدى المفتوح معانقة الحزن العربي عبر دهاليز الاغتراب ثم اغتراب الاغتراب الذي يصل المفارقة بسخرية الواقع ومحاولة تحليل كل منهما في المعاناة التي لا تنجو، ابدا، من المحاكمة ولعنة الانتقام ..تأسيساً على عودة للتاريخ وتجاربه ويتواصل الرفض في منهج جدلية السخرية من الموعود الى ان يدخل حيز الاسطورة والسفر فيها الا ان الرفض والتحدي كلازمة دائمة تظل ترافق هذه المعاني كالايقاع في اللحن الموسيقي وبعد كل هذا وتعرية الواقع أيضا يتم اللجوء الى فاطمة = فلسطين التي بدورها تقوده من يديه فاردة أغصان روحه الى حيز التنبؤ بثورة أطفال الحجارة .

وحاولت أرسم صورة شعب تشرد
جاع، تعلم طعم الكرامة، حاول
قيد المذلة حتى انكسر
تساقط في لغتي النفط مستلباً من
جياع الخليج، وعاد الى رحم الارض،
تحت الجزيرة يخفي ملامحه خجلاً
وهو يشهد طفلاً بغزة يقضي
وبين اصابعه زهرة أو حجر (٤٨)

«حب لا يعرف الرحمة» وتصاعد الدلالات والاحتمالات

في ديوانه « قصائد عن حب لا يعرف الرحمة» يمضي شاعرنا في التأكيد على القيم الانسانية النبيلة وهذا أول ملمح يلاحظ من خلال عنوان الديوان فتقريريته انه حب لا يعرف الرحمة، كان يشير أولا الى عظمة هذا الحب وطغيانه على انسانية الإنسان . أما خلوّه من الرحمة فهذا شرط اضافي يضيفه شاعرنا الى صدق الانسان مع ذاته ومشاعره وقيمه، وما أحوجنا كبشر الى التأكيد على القيم الانسانية النبيلة والتي يجسدها ويلخصها « الحب». ولكن هذا الحب ليس مقطوع الجذور، ولا هو وليد سراب طاف في سماء مخيلة شاعر، انه ارتباط بالأرض ..الوطن كجغرافيا ..وتاريخ وضياع مدن ودفاع أرواح انسانية عن قيم نبيلة في هذا المعترك .

من هنا تأخذ صيغة الحب بوحاً واسعا لتعدد المعاني والدلالات للمفردة الواحدة كما نلحظ في قصيدة يوميات عاشق، ثم لايني يعيدها الى المعادلة عن قصد ودراية لتنسجم مع أوجاع وسهر المناجاة تحت خفق الرؤيا، وهذه القصدية بهدف مغايرة المألوف والسائد ..حينما يتحول المعنى المألوف الى الضد في المعادلة مثل ما هو ماثل في :

أول الحب،
أن نكون القرابين،
فيلتف بالكوى الزيزفون .
أحمل الحبَّ،
والتراب صليبي،
والهوى سيدي فكيف أخون (٤٩)

وانفراد المعاني للمفردة الواحدة كالحب علىْ فضاءات مفتوحة الدلالات أدى بشاعرنا إلى الانتقال الى المحسوس غير المجرد عبر الطبيعة ثم المضى قدما والعودة الى الماضي وتحليله ومحاولة

تصويره فنياً عبر اللغة، لغة شاعرنا بكل زخمها وألقها وانفتاحها على المعاصرة والارث المحكي وهذا طبعا قاد الى الاسطورة بمعناها الشامل وابتدأ لغة حوار مع الاشياء الى الاشياء كما هو حاصل في :

ما قام تموز القتيل
ولم يزايلني الجفاف
ولم يجيء عيسى المخلّصُ
لم يجيء يوم الحساب
لم تهرم الاشياء
بعد رحيلك الشتوي
لم تصغر ولم تكبر
وظلت كالسؤال بلا جواب (٥٠)

ويظل ينبض هذا الحب كاحتمالات لحالات وجع وانشداه عبر دهاليز الضياع في الحب، وهو ضياع أخاذ، انه ضياع الوجود ألم يكن قيس موجودا في امر ساعات ضياعه :

بعد ارتحالك لم يمت قيسٌ
وليلى لم تزل في السوق
تستجدي عبور خيامه
وعلى ضفائرها بساطير الجنود
العربي ينغل بالذباب .
لم ينتخ الشرفاء
بعد رحيلك الشتوي
ليلى تستجير ولا تجار
وصدرها العربي يزرع بالحراب (٥١)

وتتوالى ايحاءات البوح الشعري والصوغ متعدد الاشكال في مجموعة شاعرنا د. عبداللطيف عقل «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة» لتشكل اختزالا واضحا لتجربته الشعرية السابقة عنها، وترسم كذلك أفاق وسبل انفجارات أخرى سنلحظها فيما بعد خاصة لجهة تكثيف المفارقة والاغتراب كما في ديوان «الحسن بن زريق مازال يرحل» وفي ديوان «بيان العار والرجوع» بشكل عام. وإذ تتكثف المفردة الشعرية وتخرج عن الاطار التقليدي للمعنى المحدد لها فإننا نلحظ هذا متجسداً بوضوح جلي بل وأكثر من ذلك يصل الى درجة الالغاز كما في قصيدة جديدة عن رحيل قديم. انها قصيدة ملغزة ..موحية تنتشر كما المطر على أطراف اثواب الرحيل . وهي تجسد كذلك صمود المكان امام تقلب الانسان وقلقه .وينطلق فيها من التصوير لحالة غير محسوسة أو مجسمة في الواقع «الألم» ثم ينتقل الى المحسوس، ثم الى صمود المكان:

بعد ارتحالك،
ما تغير شكل قريتنا
ولا شكل الروابي . (٥٢)

ثم يعود الى المحسوس غير المجرد وعبر الطبيعة «الطير» ثم الانكفاء الى الماضي ودرس وتحليل التجربة :

« **لم أرتكب اثماً**
ولم أكفر
ولم اسهر
ولم أحلم بواحدة
وما أنكرت ما بي» (٥٣)

انه حقاً حب صاعق، متفجر، مميت، انه حقا حب لا يعرف الرحمة ذاك الحب الذي يترك ضربته كبقع زرقاء وحمراء تحت الجلد وفوق الجلد فوق حاجبي العيون وعلى الحياة، انه حب يصعق كضربة الكهرباء وبرصاصة واحدة .

ما أعذب هذا الحب وما أعمقه واقساه ولكننا نعيشه مع شاعرنا حتى أخر نأمة فيه، ربما لم يحتمل قلبه هذا الحب، لذلك وقف قلب شاعرنا فجأة وهو في غمرة عطائه وهيمانه وهيجانه في هذا الحب الجنوني الأخاذ ولكن قبل أن يقف القلب ..وتجف العروق انه أعطانا صوراً وملامح وتفاصيل هذا الحب تارة مكتوبة بالخط على جدران القلب، وتارة أخرى مكتوبة بالدم على جدران الروح وتارة أخرى مكتوبة بالفحم الاسود المحروق على جدران الزنزانات . انه حب لا يعرف الرحمة ينقاد فيه المرء، أو يجد نفسه منقاداً دونما أدنى تساؤل، انه أشبه بالضربة الصوفية والارتباط الروحي الكلي بحالة هيمان، حالة حب تصل الى حدود النشوة القصوى حتى في سؤال العذاب :

رنخيني بالحب نشّفت قلبي
زمليني افتقدت دفء المودة ..
انت في يقظتي حضور أريحا
وعلى الليل شطٌ عكا المخدة (٥٤)

فلنتأمل هذه الصورة المشرقة . هذه الصورة التي تخلخل موازين

وضعية الجغرافيا حينما يمتد جسد العاشق من اليقظة ..الى الليل ومن حضور أريحا ..الى شط عكا هنا تتوالد حالة تماهي مادي مع جغرافيا الوطن ..مع التراب كمعطى دلالي ووجودي لهوية تمتد من اليقظة بكامل معرفيتها الى الليل بكل احلامه وآماله وامانيه ثم تمتد ايضا من حضور أريحا، أريحا الواقفة بكل ألقها ولمعانها.. الى شط عكا التي هي موضع الرأس «المخدة» هنا اكتمل الجسد من أريحا الى عكا انه بيان واضح وصريح بيان لا لبس فيه ولا يراد له تفسير .

لكن معادلة شاعرنا الابداعية لم تفلت من يده خيوطها أبدا وظل امينا لها وصادقا في رسم معالمها ونسج خيوطها مهما تعددت الافكار والمواضيع المطروحة داخل النص الشعري ..فالاغتراب وصل ذروته في النص الشعري لدى شاعرنا واعتقد انه كان كذلك في الواقع، رغم انني لم انل شرف معايشته في الوطن ..الامر الذي حتم عليه ان يفرد مجموعة شعرية بكاملها لتصوير حالة الاغتراب هذه «الحسن بن زريق مازال يرحل» وذلك عبر استحضاره الاسطورة البغدادية للحسن بن زريق، ولكن شاعرنا خلق تماهيا بين ذاته وذات الاسطورة تماهيا انتشر من الذات الفردية الى ذوات المجموع وأطرها « أي الاسطورة» وحاكها كما عاشها هو، لا كما عاشها «الحسن بن زريق» وهنا تكمن براعته في توظيف الاسطورة، اسطورته هي التي اخذت معاني ودلالات كان اغتراب الحسن بن زريق البغدادي جزءاً يسيرا من اغتراب عبد اللطيف عقل الفلسطيني:

فيا وجه أمي المغمس بالوقت
والطين، قل لي، متى كنت هذي
التجاعيد، كيف أتتك الغوايات
من أين جاءك
هذا الحوار؟! (٥٥)

لقد كان اغتراب الحسن بن زريق البغدادي عن المكان وعن الحبيبة.. ولكن غياب عبد اللطيف الفلسطيني كان عن كل شيء ليتجسد في كل شيء أيضاً لنسمعه :

تهاجر بعض العصافير
قبل الصقيع
وتحمل أوطانها في المناقير زهواً
تقول اهازيجها
ويدب الحنين بأهدابها
المتعبات
تعود محملة بالقصائد والنفط
والبلح المز، تصرخ :
أن البلاد السبية، مثل النساء
السبية، حبلى بأطفالها الواعدين . (٥٦)

فالأشياء والطيور والانسان كلها تدخل حيز الاغتراب للتجسد في الواقع ..او لمحاولة التوازن في الواقع، الم يقل أرنست فيشر في كتابه «ضرورة الفن»ان الفن يعطي توازنا حقيقياً للإنسان كي يستمر في الحياة. ويؤكد أيضاً أن الفيلسوف الالماني جيته لو لم ينحر بطل الرواية «فارتر» في نهايتها، لأنتحر هو فعلا في الواقع ..لذلك عندما تهاجر طيور فلسطين تحمل الاهازيج في المناقير والحنين في الاهداب حتى تستطيع أن تعيش، إذن اغترابها مشروط بالاهازيج في المناقير والحنين. وكأنها فضاؤها الذي تعيش فيه . مثلما أن فلسطين بأهازيجها وحنينها فضاء شاعرنا الاول والاخير.

خاتمــــة

من العسير بمكان على الناقد استحضار كل الخطوط بتعددها وتشابكها في قصيدة الشاعر د. عبد اللطيف عقل، في دراسة واحدة انه شاعر مسكون بمجموعة شعراء وقصيدته قد هضمت عشرات القصائد في جوفها الا اننا كاستكشاف سريع نلحظ ان البنية الايقاعية لقصيدة شاعرنا مشحونة الى أقصى مدى بأجراس موسيقية قصيرة التفعيلة تلك التي نشأت في نهاية الاربعينات واستمرت حتى يومنا هذا وكانت قد اكتسبت زخما هائلاً وكبيراً وتعدداً لأصوات الايقاعات في رحلة الستينات التي اعطت النماذج الشعرية العربية الاولى أو ما اصطلح النقد على تسميتهم «الرواد». رغم انه لا ريادة في الشعر لانه وبكل بساطة قد يقول شاعر من خارج دائرة الرواد «إني لآت بما لم تستطعه الاوائل » من هنا يعتبر شعر د. عبد اللطيف قد حمل جديداً وتجديداً في البنية الايقاعية لقصيدة الستينات إذ طورها داخل رؤيويته الشعرية في ملمحين اساسيين .

الاول على الصعيد الشكلاني : إذ انه غذ السير دؤوبا في تنشيط روحية الايقاع

هلا بالغضب
وعصير العنب

والنساء اللعب (٥٧)

فكأنك تحس ان حساً ايقاعيا خاصا في عروق الكلمات، لاهو من ارث الايقاع الستيني تماما ولا هو من إرث العمود الشعري للخليل بن أحمد الفراهيدي تماما، انه في نقطة وسطى بين الايقاعين، وكأنه يتوافق مع الايقاع السماعي الخفيف في الموسيقى . والملمح الثاني هو الذي نما وترعرع في مسيرة د. عبد اللطيف عقل الشعرية داخل بنية المضمون بحيث ان مفردة واحدة مثل «هلا» تأخذ عدة معان وسياقات في ايحاءات الصوغ فـ«هـلا» الذي للغضب، هي ليست ذات الـ«هلا» التي تخص عصير العنب وهذه الثانية، تختلف في معناها عن معنى الـ«هلا» التي تخص النساء اللعب . وكأن كل هلا منهن انفردت بمستوى معين من الجدية، هذا المستوى تدرج من مستوى الغضب وهو المستوى العالي، ثم الاوسط في عصير العنب ثم المستوى الخفيف الاقرب للمرح والحذلقة في النساء اللعب . هذا التجديد في اعطاء المفردة الشعرية دلالات غير محددة يدخل النص الشعري، لشاعرنا بعامته في حيز الدلالات التجديدية او التحديثية، تلك الدلالات التي تنفتح على مدى واسع من الاحتمالات والمعاني . وذلك بالضرورة يستتبع جدلا في القراءة وتعدد أوجهها لصالح الانساني، والشعري، والفني بامتياز.

وفي الاطار ذاته حول تعدد الدلالات في الصوغ الشعري عند شاعرنا د. عبد اللطيف عقل سأوضح الامر بمثال، على نحو أكثر جلاءً لو أخذنا هذا المقطع :

هلا بالذي نام في شامة الشام
مندهشا بنساء العراق (٥٨)

كيف يمكن أن نقرأ هذا ؟! للإجابة عن هذا السؤال هناك اكثر من احتمالين للقراءة، فمثلا نستطيع تركيز الصوغ على النحو الآتي، هلا بالمندهش الذي نام في شامة الشام وكان مندهشا بنساء العراق، أو هلا بالذي كان مندهشا بنساء العراق ونام في شامة الشام أو : هلا بالذي نام وكان في شامة الشام مندهشاً بنساء العراق....الخ

وهذا التعدد الدلالي للصوغ الشعري يفتح أعيننا على قراءات متعددة ومتنوعة وهذا التعدد والتنوع يفضي بنا أولا وحتما الى متعة التقصي والبحث التي هي اساسا غاية كل أدب عظيم . وتفتح جدل السؤال أمام فضاء الاحتمالات، هذا الفضاء الذي يحاول الشاعر دائما وفي كل قصائده ترصيعه بالنجوم اللألاءة المضيئة، ليترك لنا امكانية درجة ضوئها وتحديد ماهيتها وابعادها . ولتوضيح جدل المعاني في تعدد الدلالات لنأخذ هذا المثال الاخر يقول شاعرنا :

قناديل على الشرفات، غازلها
نسيم الليل، فضت من بكارتها
بكارتها وأغوت شعرها الاشواك (٥٩)

لنرى الى تعدد القراءات والاحتمالات المرئية في المقطع

أولا : قناديل، فضت بكارتها بكارتها
على الشرفات في نسيم الليل،
وأغوت شعرها الاشواك

ثانيا : قناديل غازلها نسيم الليل
على الشرفات التي فضت من بكارتها
بكارتها واغوت شعرها الاشواك

ثالثا : قناديل أغوت شعرها الاشواك
غازلها نسيم الليل، فضت من بكارتها
بكارتها على الشرفات .

رابعاً : قناديل على الشرفات
التي فضت من بكارتها
بكارتها في نسيم الليل
واغوت شعرها الاشواك .... الخ

إنها تعددية ناضجة تفتح باب السؤال على مصراعيه ليضم بدوره عددا من الاسئلة المقلقة والمحيرة التي إذا ما أخضعت بالتفصيل عبر دراسات نقدية مطولة، فإنها تفتح السبيل واسعا لقراءة ليس شعر د. عبد اللطيف عقل وحسب- وانما قراءة الشعر الفلسطيني برمته .

لكن هذه التعددية في التناصية الشعرية عند شاعرنا ينسكب في روحها الق التجربة ووهج المعاناة وحرارة الروح تلك الوثابة الى ابعد من حيزها المعطى زمانيا ومكانيا لتفجر الاسئلة الكبيرة والمعلقة بشيء من الفلسفة وشيء من الروح بالاضافة إلى الكثير من المعاناة والشعر لتجسد لنا العالم في شعر عبد اللطيف عقل كما ينبغي ان يكون وليس كما هو كائن .

ثمة شيء أخر على غاية في الاهمية في شعر د. عبد اللطيف عقل وهذا يتجسد في جل نتاجه الشعري وهو انجرافه وانحيازه الى

استخدام المفردات العامية هذا الاستخدام، حتى لا يفهم على غير المقصود منه لقد جاء بوجهين . الاول: انه استخدمها لاعطاء المعنى الشعبي المضيء في اللغة المحكية ثوبا لغويا جديدا أو انيقا وبالتالي اكسبه الحياة لأمد طويل قادم . أما الوجه الثاني : فإنه استخدم المفردات العامية لتطوير المعنى والمبنى اضافة لشكلانيتها كلفة في النص الشعري مثل (عفر وجهي) (يدلح العطر) (ادلحي شهواتك في حلقي، وبذلك قد اعطاها دما ونبضا جديدين للاستمرارية والتواصل، لأننا كما نعلم جميعا أن الكثير من المفردات العامية والتي لها أساس في اللغة الفصحى إذا ما أعطيت صوغا خاصا وسبكا جديداً مثل ما هو متوافر عند شاعرنا فإن مفاصلها تتخشب وتقف مع السنين .

الهوامش والمصادر

١- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة والإعلام بغداد. (ط١) ص ١٧.

٢-المصدر ذاته ص١٩

٣-أبو ديب، كمال، الواحد والمتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، «فصول» المجلد الخامس عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٦ -الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٤٣ .

٤- تجربة الوجود والكتابة عند التوحيدي . سالم حميش، فصول المجلد الرابع عشر، العدد الثالث خريف ١٩٩٥ . ص ٦٣ .

٥-شواطئ القمر، منشورات مكتبة الحياة،بيروت ١٩٦٤.

٦- «أغاني القمة والقاع» منشورات مطبعة الحكيم -الناصرة ١٩٧٢ .

٧- «هي أو الموت»الناصرة ١٩٧٢ ط١ .

٨-قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، عمان مكتبة برهومة ١٩٩٠.

٩- «الأطفال يطاردون الجراد»لم أتمكن من الحصول على هذه المجموعة رغم البحث المتواصل، واتصالي بعائلة الشاعر التي وافتني مشكورة بنتاجه .

١٠- حوارية الحزن الواحد،منشورات مؤسسة العودة، المكتب الفلسطيني للخدمات الصحفية -القدس ١٩٨٥ .

١١-الحسن بن زريق ما زال يرحل مطولة شعرية، منشورات الرام القدس ١٩٨٦.

١٢- «بيان العار والرجوع» اتحاد الكتاب الفلسطينيين -القدس ١٩٩٢ .

١٣- مجموعة «هي أو الموت» مصدر سبق ذكره ص٩ .

١٤-مصدر سبق ذكره ص١١ .

١٥-مصدر سبق ذكره ص١٥ .

١٦- «هي او الموت» ص١٥ .

١٧- «هي أو الموت» ص ٢٢-٢٤ .

١٨-«هي أو الموت » ص٢٥ .

١٩- «هي أو الموت» ص (٣٠-٣١)

٢٠- «هي أو الموت» ص (٥٩-٦٠)

٢١- «هي أو الموت» ص (١١)

٢٢- «هي او الموت» ص (٦١-٦٢)

٢٣- «هي أو الموت» ص (٧١).

٢٤-محسن اطميش «مداخلة تأصيلية لرؤية النص الشعري» فصول مجلة النقد الادبي المجلد الخامس عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٦ ص ٢٥ .

٢٥- د. عبد اللطيف «حوارية الحزن الواحد» منشورات مؤسسة العوري المكتب الفلسطيني للخدمات الصحفية -القدس ص ١٩-٣٠

٢٦- «حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص٣١ .

٢٧- «حوارية الحزن الواحد»المصدر نفسه ص٣٣

٢٨- «حوارية الحزن الواحد»المصدر نفسه ص ٤٤ -٤٥ .

٢٩- «حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص ٥٣ .

٣٠- «حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص ٥٥ .

٣١- «حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص ٥٦-٥٧ .

٣٢- «حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص ٦٢ .

٣٣- حوارية الحزن الواحد»المصدر نفسه ص ٥٧ .

٣٤- « حوارية الحزن الواحد»المصدر نفسه ص ٦٨-٦٩

٣٥- « حوارية الحزن الواحد»المصدر نفسه ص ٧١-٧٢

٣٦- « حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص ٧٤ .

٣٧- « حوارية الحزن الواحد» المصدر نفسه ص٧٩-٨٠ .

٣٨- « حوارية الحزن الواحد»ص ٨٧ .

٣٩- « حوارية الحزن الواحد»ص ٨٨.

٤٠ - « حوارية الحزن الواحد»ص٩٤ .

٤١- « حوارية الحزن الواحد»

٤٢- « حوارية الحزن الواحد» ص ٩٩.

٤٣- « حوارية الحزن الواحد» ص ١٠٥.

٤٤- « حوارية الحزن الواحد» ص ١٠٧.

٤٥- «حوارية الحزن الواحد» ص ١١٢.

٤٦- «حوارية الحزن الواحد» ص ١٢٨.

٤٧- «حوارية الحزن الواحد» ص ١٤٦.

٤٨- «حوارية الحزن الواحد» ص١٦٥.

٤٩- «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، مصدر سبق ذكره ص ٥٠-٥٢ .

٥٠- قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، مصدر سبق ذكره ص ٣١

٥٢-قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، مصدر سبق ذكره ص٣٢.

٥٣-قصائد عن حب لا يعرف الرحمة،مصدر سبق ذكره ص ٣٠

٥٤- قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، مصدر سبق ذكره ص٥٥-٥٦.

٥٥-الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٨.

٥٦-الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٩-٥٠.

٥٧- بيان العار والرجوع مصدر سبق ذكره ص ٤٠ .

٥٨- بيان العار والرجوع مصدر سبق ذكره ص ٤٧.

٥٩- بيان العار والرجوع مصدر سبق ذكره ص ١٣١.،

مدخل إلى دراسة مشاغل العلماء العمانيين

خالد العزري *

ليس خافيا على قطاع كبير من الباحثين والمهتمين بملاحظة الخطابات السائدة اليوم في العالم العربي عموما، وفي المشرق العربي خاصة، وفي منطقة الخليج على نحو أخص : العودة الاستهلاكية إلى استلهام التاريخ ومفرداته، تبركا ودعاية وثورة أحيانا، وهو استلهام تحفزه عوامل عديدة منها سياسي واقتصادي وأحيانا فكري من نحو ما نلاحظه من تركيز على ما يدعى بخطاب «الهوية» في مواجهة خطاب «العولمة» على سبيل المثال، وهي خطابات يستدعيها ويشحذها بصورة أكثر وضوحا الخطاب الإعلامي العربي، وتنشد في التراث (بصورته الشمولية الراكدة أو المقاومة) عنصر جذب ومفتاح نضال، والتراث «حمّال أوجه» وهو طيع الاستخدام داخل المنظومات المغلقة، خاصة حين يكون التراث مادة بكرا لم تدرس دراسة نقدية، ولم يطلها النقاش الجاد.

هذا التمهيد يبدو ضروريا للمساعدة في الولوج إلى العالم المجهول والساحر والخلاب (وفق المفهوم الأركوني) للتراث في بلد مثل عمان، يفتخر على الدوام بتراثه وبتاريخه وهو تاريخ متجذر، لذلك يستعاد اليوم بسحره وفتنته بمناسبة ومن دونها، وليس أدل على ذلك من عديد الندوات والفعاليات التي تعقد على فترات هنا أو هناك، وهي فعاليات كان يمكن لها الإسهام في البدء بقراءة التراث العماني بصورة عصرية ناضجة بدلا من جعله مناسبة احتفائية لا تخرج عن النطاق الرسمي والإعلامي، مقاربة التراث بهذه الصورة تعني بداية تعميق الجهل به، وزيادة محاصرته في الثوب النفعي البحت إذ استحضاره في الغالب لا يعدو أن يكون ضربا من التخيلات والإستيهامات اللاشعورية من دون أن تكون المسألة انعكاسا حقيقيا للصيرورة التاريخية التي مرّ بها. في الواقع لا يمكن مطلقا مقاربة تراث ضخم كالتراث العماني من دون الأخذ بالمناهج التي أتاحتها العلوم المعاصرة، ومن دون التخلي عن النظرة الساحرة التي طبعت معظم المحاولات السابقة.لنبدأ أولا وبصورة إجمالية سريعة النظر في بعض إشكاليات تناول التراث في عمان.

أولا : إشكاليات البحث في التراث العماني :

علينا أن نقر أولا بأن لعمان تاريخا ممتدا وعميقا، وأن عمان قطر تاريخي بكل ما توحي الكلمة من دلالات اجتماعية ونفسية وسياسية وفكرية وما تحمله من مخيال شعبي عارم، لكن في مقابل هذا الاعتراف علينا كذلك أن نميز بين التواريخ التي عرفتها عمان، كما أن علينا أن نميز بين ما كتب من تاريخ وبين ما أهمل منه، بين ما

* كاتب من سلطنة عمان.

تتجه اليه الأنظار وبين ما حجبته أو أهملته قرون من الزمن والكتابات، بين التأريخ السياسي وما عداه من تواريخ.هذه إشكالية أولى تتلخص في الخلط الواضح بين التواريخ، ففيما كتب – على سبيل المثال – رغم أهميته لا نكاد نجد منه سوى القليل جدا وربما النادر من تاريخ اجتماعي ومن بحث في أصول الأشياء والظواهر والمعتقدات والملبس وشؤون الحياة المختلفة .

الإشكالية الثانية : تتمثل في ضرورة العمل على زحزحة سوء الفهم الذي ترتب على النظرة الشمولية والديماجوجية إلى التاريخ في عمان، وهي نظرة كرستها كتابات وخطب ومنابر متعددة، ومن ثم فإن البداية التصحيحية للقراءة إذ ما أريد لها أن تستقيم فإن علينا إعادة قراءة الأصول والمنابت وتصحيح المفاهيم والنظريات السائدة .

إذ بكل أسف عملت كتابات عديدة عرفتها المرحلة الحالية على تكريس المفهوم السياسي للتاريخ، فالتاريخ وفق هذا المفهوم ليس سوى خادم للسياسة، بهذا المعنى تم ويتم انتقاء المواضيع الدراسية في المناهج المدرسية والجامعية، بل وفي الندوات التي تعقد على فترات متباعدة، وذات الأمر ينطبق على القنوات الإعلامية المختلفة (تلفاز، صحف ... الخ)، بل إن بعض الأساتذة الذين قدموا إلى عمان لم يجدوا أسهل من التاريخ كمادة للدراسة، والنتيجة التي تحققت من جراء هذا الاستسهال أدت بدورها إلى خليط عجيب ومشوه من «الدراسات» بل أدى هذا الاستخدام النفعي إلى تكريس الاعتقادات السابقة وتأخير البدء في الدراسات النقدية المعمقة لما خلفه الأسلاف.

الإشكالية الثالثة: ضرورة الفصل المنهجي بين «التراث» و«التاريخ»، فـ«التاريخ» ليس سوى أحد مفاصل التراث في عمان، أما الصورة التي يتم التعامل بها مع الثقافة في عمان فهي أن التاريخ هو الدين والتراث،وأن التراث والدين هما التاريخ، وأن الدين هو التراث والتاريخ، انه خلط غريب لا يمكن معه لأية دراسة محدثة أن تحقق أي إسهام معرفي مطلقا، هذا الخلط يعيدنا إلى الخلف قرونا عديدة، حين كانت الكتابة عبارة عن تجميع لروايات متعددة في أغراض متعددة في مؤلف واحد.

الإشكالية الرابعة : يمثلها الكم الهائل من المؤلفات العمانية التي ما تزال إلى اليوم دون طباعة، وما طبع منها يحتاج إلى تحقيق منهجي حديث، إذ بدون المنهجية المعاصرة لا يمكن بحال اكتساب الوعي التاريخي هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن ما طبع منها لم يعرف القراءة النقدية مطلقا، فالمؤلفات التاريخية العمانية – على سبيل المثال – تحوي بالإضافة إلى الأحداث وتواريخها ونوازل الدهر، مواد أدبية وفقهية واجتماعية شديدة التداخل والتعقيد، وهي بهذا المعنى أقرب إلى المؤلفات الموسوعية الجامعة، والعكس صحيح كذلك ؛ إذ تضم المؤلفات غير التاريخية مسائل تاريخية قد لا تكون متوافرة في المؤلفات التاريخية ذاتها .القضية في الأساس كما يوضحها العروي متعلقة بالوثيقة المكتوبة، فالمؤرخ هو أحد المتعاملين معها وليس المتعامل الوحيد، هذا يعني ضمنيا أن المؤرخ المحترف المتخصص لا يملك بالضرورة الوعي التاريخي، قد يؤلف الإخباري الكتب العديدة في شؤون الماضي ومع ذلك يفشل في اكتساب ذلك الوعي، والوعي بالتاريخية لا يكتسب إلا بعد مقارنة المناهج المستعملة في العلوم الإنسانية وضمنها التاريخ، ونقدها نقدا دقيقا وافيا» يمثل العروي لكلامه بالقول «لنأخذ أيَّ كتاب عن تاريخ أي بلد، نجد فيه قسما متعلقا بالأركيولوجيا وهو علم قائم بذاته، ثم قسما مبنيا على الوثائق المكتوبة، حسب المنهج الذي نتكلم عليه، ثم قسما متعلقا بالدراسات الاقتصادية التي تخضع لعلم خاص ... الخ.لكن القارئ عندما يتصفح الكتاب لا ينتبه إلى هذه المغايرة في أساليب البحث ويظن أن المعلومات حول الماضي كلها على مستوى واحد، بل قد يحصل أن المؤلف نفسه لا يعي هذه الظاهرة فيرتكب أخطاء استنتاجية» (١).

الإشكالية الخامسة : من يطالع المؤلفات العمانية بتعمق سيلاحظ أن الوازع الديني المحض كان الباعث الأول على تأليف معظمها بتنوعها وتعدد تصنيفاتها، إنها مؤلفات قصد منها خدمة العقيدة وحدها باعتبار أن الحفاظ عليها كان هدفا للحافظ على الكيان القومي، تماما كما فعل المؤلفون المسلمون في القرون الهجرية الأولى، هذا بدوره يحيلنا إلى ملاحظتين هامتين :

الأولى : أن تلك الكتابات ليست بالضرورة خالية من توجهات كتابها، في الواقع هي لا تروم إلا أن تكون كذلك ومن ثم فإنها على الأرجح مؤلفات ناقصة وغير طيعة

القراءة كما يتوهم بعضهم، نجد – على سبيل المثال – أن أقدم مؤلف حاول تقصي الأحداث التاريخية في عمان، وأعني به كتاب «كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة» قد حدد له مؤلفه المنهج التأليفي الذي يقصده بقوله: وجعلته في ظاهره في القصص والأخبار، وباطنه في المذهب المختار هذا هو المؤلف الذي نقل عنه اللاحقون، انه يمثل أهم المصادر التاريخية العمانية، علينا أن نعرف كذلك أن هذا المؤلف تمت كتابته في القرن الثامن عشر للميلاد، ولا يختلف الأمر مع كل من الشيخين السالمي (توفي في عام ١٩١٤هـ) ولاحقه السيابي (توفي في ثمانينات القرن العشرين) في مؤلفيهما «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان»، و«عمان عبر التاريخ» إذ يحدد الشيخ السالمي بوضوح شديد سبب تأليفه للتحفة، ذلك أن : «العدل وسيرة الفضل في عمان أكثر وجودا بعد الصحابة من سائر الأمصار، تشوقت نفسي إلى كتابة ما أمكنني الوقوف عليه من آثار أئمة الهدى، ليعرف سيرتهم الجاهل بهم، وليقتدي بها الطالب لأثرهم، ويوضح الشيخ السيابي هدفه من التأليف بالتعليق على مقدمة الشيخ السالمي الذي سينقل عنه بشكل حرفي أكثر الأحداث فترى هذا العالم الجليل يجعل من علم التاريخ مما يعين على الاقتداء بالصالحين، وذلك أفضل ما يرشد الإنسان إلى الأعمال الصالحات، بينما يكتب ابن رزيق مؤلفه «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» بطلب من السيد حمد بن مولانا سالم بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد وذلك لـ«أشرح له ما سمعته وحفظته عن أهل المعرفة بالأنساب والأخبار المطابقة للصواب عن نسب الإمام الحميد أحمد بن سعيد، وما جرى في سيرته الجلية ومملكته العلية، من القضية الرضية».

الثانية : التي يتوجب علينا عدم إغفالها ونحن نتحدث عن التراث والتاريخ العماني تتمثل في البعد الزمني للحقائق التاريخية عن زمن تدوينها، فبقدر ما يبتعد المرء عن عصر المؤلف بقدر ما تضيع أفكاره ويصعب فهم أقواله على وجهها الكامل، لأن كل قول صريح يخفي أقوالا ضمنية بديهية وهذه هي التي تضيع مع ذهاب الأجيال ... فالحقيقة التاريخية كالحقيقة العلمية تبتعد أمامنا بقدر ما نلاحقها، لكن المهم هو بالضبط الحرص على الملاحقة – كما يرى العروي الأمر الذي يصل به إلى استنتاج:

– أن الفارق الزمني يمَحي ومن ثم يصبح الأموات معاصرين لنا نستشيرهم ونحاورهم في أشياء مستجدة لا يمكن أن يكون لهم فيها رأي .

– أننا نتولى شيئا فشيئا منطق الكشف، يقول لسان الباحث : أنا وحدي أفهم مقصد ابن خلدون بل أفهم ما أراد قوله ولم يستطع .

هكذا يضع لنا العروي النتيجة التالية فـ«الحد الفاصل بين الفكر التاريخي وبين غيره هو رفضه للكشف ومعاصرة الأموات للأحياء، يرفض أن يضع الدارس نفسه في نفس الحلبة مع كاتب من كتّاب الماضي ويدعي أن بينهما تفاهما تلقائيا» ٢.

التراث العماني يشمل كذلك المعتقدات والممارسات التي كانت موجودة، والبحث في هذا الجانب على قدر كبير من الأهمية إذا ما أريد البدء في بناء فكر بعيد عن الممارسات والطقوس الاجتماعية والتربوية الخاطئة.

هذه هي باختصار وتكثيف مجمل الإشكاليات التي ينبغي للدارس الحديث وهو يتعرض للحاضر والماضي في عمان بدراسته أن يلتفت إليها وألا يتخطاها دون تأمل دقيق .

مشاغل العلماء العمانيين (محاولة للتأمل) :

تشكل القائمة التي أصدرتها وزارة التراث القومي والثقافة عام ١٩٩٧ نموذجا معقولا – رغم ما تتضمنه من قصور – لمطالعة الجوانب الفكرية التي عني بها العمانيون، فالقائمة تتضمن ستمائة وسبعة وستين عنوانا، تتنوع بين جزء واحد، وجزءين، وثلاثة ... ويصل بعضها إلى تسعين جزءا، وقد تضمنتها تصنيفات على الترتيب :

أولا : كتب التفسير
ثانيا : كتب الفقه
ثالثا : كتب التاريخ
رابعا : كتب الأدب
خامسا : سلسلة تراثنا
سادسا : سلسلة دراسات
سابعا : كتب الطب
ثامنا : كتب الفلك
تاسعا : كتب البيئة .

وفق ما سبق يمكن لنا ترتيب العلوم المذكورة للتمكن

من فهمها بصورة أكثر وضوحا على النحو الآتي :

كتب التفسير : ٣
كتب الفقه : ٤٥٠
كتب التاريخ : ٧٣
كتب الأدب : ٤٨
سلسلة تراثنا : ٦٩
سلسلة الدراسات : ٥
كتب الطب : ٦
كتب الفلك : ١٢
كتب البيئة : ١
المجموع : ٦٦٧

هذه الإحصائية يمكنها المساعدة في الوقوف على أهم منجزات العمانيين الفكرية، لكنها لا تعني أنها قائمة جامعة للتراث في عمان، ففضلا عن كونها وردت تحت عنوان عريض هو «مطبوعات وزارة التراث ...» ومن ثم فإنها تجمع بين مؤلفات القدماء والمحدثين، هي كذلك لا تحوي سوى قسم من المؤلفات العمانية، إنها تصلح لأن تكون عينة استطلاعية «إذ جاء ضمن النشرة الصادرة عن وزارة التراث ذاتها أن عدد المخطوطات التي: «تمكنت وزارة التراث القومي والثقافة من جمعها يبلغ (٤١٦١)، أما المخطوطات التي تقدر الوزارة أنها ما زالت موجودة بين يدي الأهالي بحوالي (٣٠.٠٠٠) مخطوط .وبالرغم من وجود هامش كبير لأن تكون كثير من المخطوطات عبارة عن تكرار لمؤلفات بعينها إلا أنه لا يمكننا بحال إلا التسليم بكون جزء مهم من التراث في عمان ما يزال بعيدا عن متناول الباحثين .

يمكن لنا الآن التدقيق في القائمة السابقة لنلاحظ :

أولا : أن المؤلفات المطبوعة ليست كلها من تأليف علماء عمانيين فمثلا مؤلفات علم التفسير وكذلك مؤلفات كتب الطب والبيئة وأغلب ما ورد تحت عنوان علم الفلك هي من تأليف غير العمانيين.

ثانيا : إن القائمة تخلط العام بالخاص من حيث الموضوعات، هي بهذا المعنى تقليدية تماما في فهرستها، فهي على سبيل المثال تخلط بين التراث والتاريخ، بين علم الكلام والتأريخ للمذهب الأباضي وعلمائه، وهذا عائد بصورة ما إلى واقع الثقافة اليوم حيث إن تراثا مهما يدار من قبل موظفين إداريين لا علاقة لهم بضرورات ومقتضيات التصنيفات المعاصرة.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات السابقة يمكن لنا الاعتماد بصورة أكثر دقة على القائمة ذاتها لنتوغل أكثر فيما طرحته القائمة من مشاغل واهتمامات للعلماء العمانيين.كيف ذلك ؟

أولا : في الوقت الذي تطرح فيه القائمة أربعمئة وخمسين مؤلفا فقهيا، وهو عدد هائل يشكل ما نسبته ٦٧,٤٪ بعض هذه المؤلفات تصل أجزاؤها إلى تسعين جزءا، وبعضها الآخر أربعين جزءا كما يوضحها الجدول التالي :

التمثيل عليها	عدد الملفات	عدد الأجزاء
بيان الشرع	١	أكثر من ٩٠ جزءا
المصنف	١	أكثر من ٤٠ جزءا
الضياء، منهج الطالبين، معارج الآمال	٦	بين ٢٢ و١٦ جزءا
الذهب، غاية المأمول، لباب الآثار سلاسل	٨	بين ١٥ و٨ أجزاء
ارشاد الأنام، الجامع الجامع المفيد، جامع الجوهر	٥	بين ٧ و٥ أجزاء

فإن نسبة المؤلفات الأدبية لا تصل إلى أكثر من ٧,١٪، ونسبة الكتب التاريخية إلى حوالي ١١ ٪ .

ثانيا: تضم القائمة ثلاثة وسبعين مؤلفا، ضمن تصنيف: كتب التاريخ منها عشرة مجلدات هي حصاد ندوة الدراسات العمانية(٣)، وأربعة مجلدات للمؤلف الشيخ سالم بن حمود السيابي الموسوم بـ«عمان عبر التاريخ»، وقد وقف المؤلف بتأريخه إلى بداية عهد حكم أسرة البوسعيد بعمان، وتحديدا إلى عهد السلطان سلطان

بن الإمام أحمد بن سعيد، أما بقية المؤلفات فيمكن تقسيمها الى أربعة أقسام هي :

القسم الأول : وبه أكثر من أربعة عشر مؤلفا، يتناول المذهب الأباضي :علماء، عقيدة ... الخ من تلك المؤلفات : الامام جابر بن زيد وآثاره في الدعوة، وإزالة الوعثاء عن أتباع أبي الشعثاء، طلقات المعهد الرياضي في حلقات المذهب الأباضي، الأباضية بين الفرق الإسلامية، الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الأباضية ... الخ.

القسم الثاني : يضم المؤلفات، التي كتبها مستشرقون ورحالة أوروبيون، أغلبهم بريطانيون عاشوا في الهند، وكانوا على صلة بعمان، وبعضهم اهتم بالتاريخ العماني من تلك المؤلفات : البلاد السعيدة، عمان مسيرا ومصيرا، تاريخ عمان، رحلة إلى عمان، رحلة طبيب في الجزيرة العربية، قصر جبرين وكتاباته، الكتابة في المساجد العمانية القديمة، ... الخ، وتشكل هذه الكتب القسم الأكبر من المؤلفات الموجودة ضمن تبويب التاريخ.

القسم الثالث : المؤلفات، والكتيبات التي تتحدث عن بعض حكام عمان، وأغلبها يتناول سير بعض الحكام الملوك، وأسفارهم، من تلك المؤلفات : الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، تنزيه الأبصار والأفكار في رحلة سلطان زنجبار، سيرة ناصر بن مرشد، رحلة السلطان خليفة بن حارب إلى أوروبا، عمان والولايات المتحدة ... الخ.

القسم الرابع : ويضم المؤلفات التي تبحث في العادات العمانية، وفي الأمثال والحكم، كما تتحدث عن الأفلاج ووسائل الري في عمان ... الخ، وهي مجموعة قليلة، لكن الملاحظة المهمة في هذا الجانب تكمن في عدم وجود أية دراسة تتناول هذا القسم من التراث، على الرغم من كونه تراثا قريبا من واقع العمانيين.

ثالثا : الكتب الأدبية، ويمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام:

الأول : يضم دواوين الشعر، إذ تضم القائمة تحت هذا الباب ما يزيد على ستة عشر ديوانا شعريا، بعضها عبارة عن منظومات فقهية في قوالب شعرية، وأغلب تلك الدواوين معنونة بأسماء مؤلفيها من الشعراء، من تلك الدواوين : ديوان ابن رزيق، ديوان الستالي، ديوان الغشري، النبهاني، ديوان أبي مسلم البهلاني، الفقه في إطار الأدب، الدر المنتخب في الفقه والأدب ... الخ ويلاحظ على مطبوعات هذا الجانب غلبة الجانب الفقهي التعليمي، ومنظومات السلوك والتبتل والتقوى.

الثاني : ويتضمن مؤلفات اللغة : النحو، الصرف، العروض، من بين تلك المؤلفات : النفحة الوهبية في الأصول النحوية، المنهل الصافي في العروض والقوافي، شرح لامية الأفعال ... الخ.

الثالث : يتضمن البحوث التي قدمت حديثا، حول بعض الشخصيات الفكرية، والأدبية في عمان، وهي محاولات بالرغم من أنها أنتجت حديثا في إطار رعاية المنتدى الأدبي التابع لوزارة التراث القومي والثقافة إلا أن جلها موسوم بأسماء بعضها يكاد يتكرر أكثر من مرة في المطبوع الواحد، وأغلبها يفتقر إلى مقومات البحث الحديث.من ذلك مثلا، النبهاني بين الإتباع والابتداع، قراءات في فكر الشيخ الخليلي، قراءات في فكر الشيخ السالمي، ... الخ.

الرابع : يتضمن المختصرات، والمختارات، التي جمعها مؤلفون معاصرون من المؤلفات القديمة، من ذلك مثلا، مختارات من الشعر العماني، الموسوعة الميسرة من ديوان الستالي، شرح بلوغ الأمل في المفردات والجمل، خلاصة العمل في شرح بلوغ الأمل ... الخ.وهي كراسات تشبه الحواشي التي عرفتها الحضارة الإسلامية في طور ركودها عندما عجز اللاحقون عن الإضافة إلى ما أنتجه السابقون فعمدوا إلى الشروح والحواشي.

رابعا : سلسلة الدراسات، وتضم القائمة تحت هذا العنوان، أربعة كتيبات لا تختلف كثيرا عن سابقتها هي :

١) الجامعة ومشكلات العصر.

٢) نظرة على المصادر التاريخية العمانية .

٣) من أعلام عمان : صورة مشرقة من حياة الرعيل الأول، جزءان.

٤) أبو بكر بن دريد الأزدي العماني.

ما الذي يمكننا الخروج به من هذا العرض، والتقسيم للمؤلفات التي تضمنتها القائمة ؟

يبرز التحليل السابق والعرض والتقسيم للمؤلفات نتيجتين مباشرتين :

الأولى : غلبة الاهتمام بالتأليف في علوم الفقه، فالقائمة توضح بجلاء عناية العلماء العمانيين، بهذا الجانب، إذ تبدو القائمة في هذا الجانب متناولة القرون الهجرية منذ القرن

الأول الهجري وإلى وقتنا المعاصر، إذ ترى أغلب المراجع الإباضية خاصة المتأخرة، أن جابر بن زيد المحدث والفقيه (توفي في نهاية القرن الأول الهجري، وهو تابعي)(٤)، هو إمام المذهب الأباضي، وأنه ترك ديوانا فقهيا مكتوبا يقدر بعضهم حجمه بحمل أربعة جمال ! لكنه لم يعثر عليه،، ويوجد في قائمة وزارة التراث القومي والثقافة كتيب جمعت فيه رسائل الإمام جابر بن زيد، فإذا صح ذلك أمكننا القول بالفعل إن المؤلفات التي تضمها القائمة تتناول القرون الهجرية جميعا، أي أن المؤلفات الفقهية المذكورة في القائمة تشتمل على مؤلفات القرون الخمسة عشر الهجرية (٥)، فعلى الرغم من وجود مؤلفات في علوم أخرى إلا أن علم الفقه ظل أكثرها خصوبة من حيث الكم، وهو ما يحيل بالضرورة إلى الكيف، أي إلى الواقع وشروطه الحياتية والمعرفية معا، وبمعنى آخر يمكننا القول: إن العقلية الفقهية ظلت على الدوام مالكة شروط المعرفة ومنتجتها في عمان .وهو أمر غير مستغرب بالنسبة للباحث اليوم في تأريخ الأفكار.وذلك إذا ما أجبنا بوضوح على ما كان يعنيه علم الفقه لدى القدماء وإذا ما علمنا أن العمل الفقهي قد استغرق خلال القرون الثلاثة الأولى (للهجرة) الطاقات الفكرية لدى الأمة الإسلامية إلى حد لا نظير له، إذ لم يكن المسهمون في هذا الميدان هم علماء الكلام والمحدثون والإداريون فحسب، بل إن علماء اللغة والمؤرخين والأدباء أسهموا بأنصبة في هذه المجموعة من المؤلفات التشريعية وفي مناقشة القضايا التشريعية «كما يرى المستشرق هاملتون جيب (٦). الفقه بهذا المعنى الذي يذكره جيب لا يعني فقط مسائل الحلال والحرام كما يروج لها اليوم بل يأخذ معنى أكثر شمولية وعمقا، إنه يمثل منظومة فكرية وعملية كبرى، فهو نتاج متطلبات واقع المرحلة، وهي مرحلة لم تكن فيها العلوم قد قننت وأخذت مفاهيمها المختلفة، من نحو علوم العربية (الآلة)، وعلم التاريخ، وعلم الكلام، والتفسير، والحديث ... الخ، إذ إن العلوم الإسلامية أخذت تتطور كما وكيفا ضمن منظومة التطور التي عرفتها الحضارة الإسلامية، وخاصة بعيد بداية حركة الترجمة التي أسسها وأشرف عليها الخليفة العباسي المأمون (تولى الخلافة ما بين ١٩٨ – ٢١٨).

للأسف الشديد ففي الوقت الذي أخذت فيه المؤلفات الفقهية التي أنتجها المسلمون ذلك المعنى الفكري الموسوعي الأشمل، اقتصرت النظرة لدى جل الذين حاولوا البحث في النتاج المعرفي للعلماء العمانيين على ثنائية فقه / شريعة، الأمر الذي جعل المؤلفات الفقهية الكبيرة للعلماء العمانيين بعيدة عن أيدي الدارسين المحدثين من جهة، وأسيرة خطابات غير فقهية بتطورها وبمدلولاتها اللغوية والأنثروبولوجية من جهة ثانية، وهو ما أسهم بدوره في سيادة النظرة الشمولية التبسيطية إلى ذلك التراث وإلى بعد عن متابعة تطوره الزمني الأمر الذي أدى إلى قصور وجهل في إدراك تطور المعرفة في عمان، وهي نظرة ما تزال تسهم بفعالية في تحييد المحاولات الجادة للبحث في عمق التراث العماني، كما أنها تشرع الباب واسعا أمام التناول المجتزئ للمسائل الفقهية من دون أن يكون لها رابط بتاريخ إنتاجها، وبمعرفة المنحى الذي أخذت تدور فيه الكتابة في عمان، ذلك أن ما أطلعتنا عليه القائمة يحمل بالإضافة إلى ما دعي بـ«علم الفقه» وهو علم مكتوب،كتابات أخرى – وإن بصورة محدودة – في جوانب أخرى من بينها التنجيم وعلوم السحر وعلوم الفلك، وهي علوم أسهمت تاريخيا وما تزال بفعالية على أرض الواقع في عمان وكان لها دورها في تشكيل بنية التفكير في عمان، على أننا ندرك أن ثمة علوما لم يكن يقرها الفقه وعلوم الشريعة، الأمر الذي يدفع بالتساؤل عن أصل تلك العلوم وكيف وصلت إلى عمان ولماذا وجدت لها أرضية اجتماعية/ شعبية خصبة جعلتها تتواصل بقوة مثلها مثل علم الفقه ربما؟ ولماذا في المقابل لم تتمكن علوم مهمة أخرى من تحقيق المستوى ذاته من التقبل والشيوع؟ وقد نتساءل كذلك ونحن نجهل إلى اليوم الإجابة هل حققت هذه العلوم أو تلك تطورا في مفاهيمها وبناها ومحاورتها وجدلها مع الواقع في عمان بل وفي خارج عمان ؟!(٧). هذا الحديث يدفع بنا ضرورة إلى البحث في المسائل التي همّشتها الكتابات، عن ذلك الارث الضخم من الثقافة الشفاهية الفاعلة، وهو ما يدفعنا كذلك إلى ضرورة الحديث عن الاتجاهات المعرفية التي عرفها العلماء العمانيون وكانت من مشاغلهم وإلى المدى الذي سمحوا فيه بتعدد العلوم وتجاورها جنبا إلى جنب، وإلى ضرورة إعادة البحث في المدارس والمجالس والدواوين، كما أنه يجعلنا نتساءل عن مدى التواصل والانقطاع داخل الجسد الثقافي / التراثي مع الثقافات والمعارف التي عرفتها الحضارة الإسلامية في عهودها المختلفة.إنها تساؤلات لا يفرضها البحث الحديث وحسب بل وضرورات الواقع الضاغط بثقافاته المتنوعة .

الثانية : قلة الاهتمام بالتأليف في العلوم الأخرى التي تضمنتها القائمة، ليس من حيث الكم فقط، حيث يصعب مقارنة العدد الاجمالي للمؤلفات الفقهية بعدد المؤلفات في العلوم الأخرى مجتمعة، بل في الواقع لأن معظم المؤلفات غير الفقهية لم يبدأ تأليفها إلا في وقت متأخر إن أغلبها ينتمي إلى ما بعد القرن الثاني عشر للهجرة / الثامن عشر للميلاد.

إن التساؤل الذي يمكن أن يفتح الباب أمام دراسات أخرى ليس هو : لماذا كان الاهتمام بالعلوم الفقهية طاغيا إلى هذا الحد ؟ ذلك أن الإجابة عليه قد سبقت من خلال المستشرق جيب بل الأهم من وجهة نظرنا هو التساؤل عن ماذا لو كانت مشاغل العلماء العمانيين الفكرية – على الأقل ما وصلنا إلى الآن – قد تعددت وأخذت بجوانب معرفية أخرى عرفتها الحضارة الإسلامية في طور ازدهارها ؟ وما هو الدور الاجتماعي والفكري الذي أنتجه تكريس جهود أجدادنا في خدمة علم الفقه ومن ثم في تشكيل مخيلة العمانيين على مدار القرون ؟ إن هذه التساؤلات ومثيلاتها يطرحها بوضوح ذلك المسار الخطي الذي عرفه علم الفقه وظل يتعمق من قرن إلى آخر ؛ بمعنى آخر إذا كانت العلوم الأخرى قد شهدت انقطاعات رغم (وربما بسبب منه) تشكلها المتأخر فلماذا لم تأخذ المنحى التصاعدي الذي عرفه علم الفقه ؟ لماذا ظلت تتعثر دائما؟ يمكننا التساؤل – دون أن نكون مبالغين – لماذا لم تكن لها أرضية صلبة تقوم عليها، رغم الأحداث الجسام التي مر بها التاريخ العماني وعلى الرغم من أننا نعلم من خلال تلك المؤلفات نفسها كيف أن المذهب الأباضي قد اغتنى في بداية تكوينه من الجدل الخصب الذي عرفه الرواد في حواضر الدولة الإسلامية ؟ هاتان النتيجتان المركزيتان اللتان يمكن الخروج بهما بداية من خلال العرض السابق.

يمكننا الخروج بنتيجة ثالثة، لا تفصح عنها القائمة، وذلك اعتمادا على المؤلفات الفقهية والتاريخية الموجودة.كيف ذلك ؟

إذا ما تتبعنا القائمة بتعمق أكثر فإننا نجدها تخصص ضمن كتب التاريخ أكثر من أربعة عشر مؤلفا، تتحدث عن المذهب الأباضي ؛ علمائه، تأريخه، بطولاته، صموده في وجه المخالفين ... الخ، هذا من الناحية التاريخية، نجد كذلك ناحية أخرى عنى بها العمانيون عناية كبيرة هي التأريخ للعقيدة الأباضية وإبراز هويتها، وبيان حقيقتها،ودحض الأدلة المخالفة لها.أي أن هناك جانبين قد حظيا باهتمام في مؤلفات العمانيين، أحدهما جانب سياسي، والآخر جانب عقائدي وعلى ما بينهما من تناقض إلا أن أية قراءة داخلية عميقة لن تعدم فتح تساؤلات جذرية بالقواسم المشتركة المشكلة لكليهما، والخلاصة السريعة تكمن في القول إنه إذا كان اهتمام العلماء العمانيين الرئيسي قد انصب على التأليف في مجال الفقه، فإن تلك المؤلفات لم تكن فقهية بحتة، فهي إلى جانب اهتماماتها الفقهية – وهي اهتمامات رئيسية – عملت كذلك على خلق ما يمكن تسميته بالأرضية المشتركة التي يمكن لها أن تقدم للمتلقين الفرصة للالتقاء فيها، أو عليها، ومن ثم فإن في الفقه سياسة كما أن في التاريخ عقيدة.هكذا كانت مشاغل العلماء العمانيين تتجه إلى إثبات حقيقتين : حقيقة المذهب الأباضي (تاريخه السياسي والدفاع عن العقيدة ذاتها) تاريخه الكلامي الذي يمثل المرجعية الفكرية المتقدمة.إن هذه الخاتمة تؤكد ما بدأنا من قول وتمهد في الآن نفسه لبداية جديدة تنطلق من زحزحة المفاهيم والتصورات السابقة التي عمدت إلى الخلط بين العلوم والمفاهيم، بل إنها توضح وإن بصورة مقتضبة بعض الأسباب الكامنة وراء النظرة الشمولية التي انطلقت منها كثير من الكتابات في عدم التفريق بين التراث والتاريخ والعقيدة

الهوامش

١- المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية.دار توبقال للنشر ط٢ ص١٣، ١٤ .

٢- المرجع السابق، ص١٣ .

٣- عقدت هذه الندوة في عام ١٩٨٠م، وتضمنت بحوثا عديدة، تم جمعها في عشرة مجلدات وأصدرتها الوزارة في عام ١٩٨٦ .

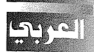
٤- حول جابر بن زيد وديوانه يمكن الرجوع إلى : بكوش .يحيى محمد.فقه الإمام جابر بن زيد (بيروت : دار الغرب الإسلامي) ط١ : ١٤٠٧هـ = ١٩٨٦م ص ٧٥، الصوافي.صالح بن أحمد.الإمام جابر بن زيد وآثاره في الدعوة (سلطنة عمان : وزارة التراث القومي والثقافة) ط ١٤٠٢ هـ = ١٩٨١، ص ٥١ .

٥- عدد الدكتور مبارك بن سيف الهاشمي في نبرة احتفائية نماذج من تلك المؤلفات بحسب كل قرن، منذ القرن الأول للهجرة وإلى القرن الثاني عشر، نستطيع من خلال القائمة التي بين أيدينا الوصول بتلك المؤلفات إلى هذه الفترة بإضافة مؤلفات من مثل : معارج الآمال الذي كتب في القرن الثالث عشر، إرشاد الأنام الذي كتب في القرن الرابع عشر، والمختصرات التي تصدر هذه الأيام نحو : منهج الطالبين.انظر: الهاشمي.مبارك.وسائل المعرفة في الفكر الأباضي مخطوط (رسالة ماجستير من جامعة الأزهر بمصر (١٤١٠هـ = ١٩٨٩م)، ص ٤١، ٤٢، ٤٣ .

٦- الجابري.محمد عابد، تكوين العقل العربي (بيروت، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي) ط٣ : ١٩٨٧، ص٩٦.

٧ - يعالج الباحث عبدالله الحراصي جزءا من هذه المسألة بتعمق في بحثه المعنون بـ«مظاهر التفاعل بين اللغة والسياق الاجتماعي» مجلة نزوى العدد الرابع والعشرون .



اللغة في الخطاب العربي

سلطة البلاغة أم سلطة التبليغ

حمدة خميس*

ليست اللغة مجرد تشكيل رمزي لمقاطع صوتية، كونت نظاما اصطلاحيا يصف الاشياء من حولنا، كما يصف حركتنا وأفعالنا بحياد بارد، وهي ليست تلك الابجدية التي اختزل بها الكنعانيون الكتابة الهيروغليفية[1] كما انها ليست تلك الكلمات التي تتشكل منها الرموز الابجدية المجردة خارج سياق منشئها ودلالتها. فاللغة كما يرى علماء الدراسات الاثنولوجية اللغوية: أداة مشكلة للواقع تمفصل التصور اليه حسب مستعمليها، وتكون في استخدامها شبكة تعبير عن تصور خاص للعالم. ونظاما رمزيا يلزم فرض علاقات اجتماعية ليس من اجل تسهيل عملية التواصل فقط، بل بامكانها ان تقوم بالرقابة، الكذب، العنف، الاحتقار، القمع. كذلك الرغبة، المتعة، اللعب، التحدي، ايضا هي مجال الكبت عن طريق الاستبطان والتابو. كما انها مجال التفريغ[2] ثم إن اللغة ميراث حضاري وتاريخي بأكمله، في جوانبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. لأنها دائمة الانتقال عبر كل الحلقات التاريخية لاية مجموعة بشرية، فإنها الشكل الاكثر كفاءة وفرادة في حمل الموروث الكلي وجعله معاشا في تضاعيف الواقع اليومي.

وهي لا تعبر عن صفة الاشياء والافعال وأسمائها فقط، بل تحمل تأثيراتها أيضا، ثم إن اللغة تعبير عن مفهومنا الشخصي للعالم، للذات، وللآخر، وهي حامل معرفي يصلنا بما قبلنا، وينسج شخوصنا وطباعنا ورؤيتنا وسلوكنا بما تحمله من تأثير ايحائي لحركة الشعور والانفعال والغايات، ومن خلال اللغة تمتص دون وعي منا آراءنا ومواقفنا من الحياة وتفاصيلها وعلاقاتها. وعلى سبيل المثال: حين نقرأ رواية او قصة فاننا نعيش انفعالات شخوصها ونتأثر بأحداثها فنكره او نحب، نفرح أو نحزن، نقف مع هذا ضد ذاك ونناصر تلك الشخصية ونعادي غيرها. ويحدث أيضا أن نتبنى موقفا او سلوكا لإحدى الشخصيات ونمارسه في حياتنا الواقعية، كما لو انه موقفنا او سلوكنا الشخصي، وهذه الحالات التي نمر بها اثناء القراءة تتباين بين القوة والضعف، والانحياز أو الحياد، وفق روح اللغة ومفرداتها وتراكيبها، واسلوب صياغتها الذي سبك بها الكاتب روايته. فالعلاقة بين الصياغة والموضوع علاقة وشيجة وحقيقية، لا ندركها بسهولة في علاقتنا العابرة باللغة والقراءة. والانسان عامة حين يستخدم اللغة كوسيلة تعبير وتفكير، لا يولي حركة الكلمة وايحائها، وما يتولد عن علاقة الكلمات

* شاعرة من البحرين.

والادوات ببعضها من تأثير انفعالي أي اهتمام. اذ يسلم عادة بحكم التلقين والتداول، وثبات المصطلح والدلالة، ويتجاهل التأثير الايحائي للغة في اهتمامه بالموضوع. ودون ان يتساءل عما اذا كانت الكلمات والاساليب تخدم غاياته وتصوراته ومبادئه، هذا ما نلاحظه في حياتنا الثقافية العامة، حين نجد شخصا يقول بأمر ويفعل غيره. أو يستخدم في كتابته صيغا واساليب لغوية وهو لا يقصد معناها بدقة، وقد تتعارض مع مقصده او تربكه[٣]. وفي حضارات نظرية في اغلبها وميتافيزيقية في رؤاها وموقفها من الوجود والكون والتبدلات. تصاغ قيم هذه الحضارات وروحها، في لغة واساليب لغوية، تحمل في صياغتها وظائفها الاجتماعية وقيمها وايديولوجيتها، التي تسعى الى ترسيخها بواسطة النقل والتلقين والحفظ والثبات والتداول، لذا نلاحظ أن كل حركة تغيير في مجتمع ما تسعى الى محاولة تغيير في بنية اللغة وعلاقاتها الداخلية.

واذا كان من المتعذر تغيير مفردات اللغة في الاغلب، فان التغيير يمس علاقات المفردات وما يترتب على هذا التغيير من دلالات تحمل وتصف التغيير الذي طرأ على البنى الاجتماعية والحضارية في اطارها العام. وقد يفسر هذا الامر، صراع الاجيال او صراع المراحل، اذا صح التعبير، حول التمسك بالثوابت اللغوية عند ذي النزوع السلفي، والرغبة في خلخلتها واكسابها دلالات جديدة، عند دعاة التجديد والتطوير.

اللغة في الادب بوصفها مؤرخا

في المفاصل التاريخية الكبرى، يحدث غالبا أن تستنبط قوى اجتماعية ذات نزوع مهيمن، قواعد واساليب لغوية تكتسب سلطتها وثباتها من سلطة وموقع تلك القوى، وهي اذ تؤطرها بقوالب راسخة تنقلها عبر حواملها الثقافية، الى مراحل تاريخية لاحقة، ضمن انظمة واساليب معرفية واجتماعية، فهي بذلك انما تسعى لترسيخ قيمها وامتدادها في الزمن، حتى بعد اندثارها الشكلي. اذ تبقى روحها منقولة وحية، في تضاعيف اللغة وبناها الاسلوبية.

في كتابه (جذور الاستبداد) يدرس د.عبدالغفار مكاوي، نصوص الادب القديم في التاريخ البابلي، في سعيه لتحديد معاني المصطلح الذي اطلقه الغربيون منذ ارسطو ونظريته عن الاستبداد والطغيان الشرقي، التي عرضها في كتابه (السياسة) حتى هيجل وكثيرين بعده، فهم يرون ان هذا الطغيان والاستبداد كان قد خيم على تاريخ هذه المنطقة من العالم، منذ الالف الثالثة قبل الميلاد[٤].

واذا كان د. عبدالغفار مكاوي قد اعتمد القراءة في نصوص الادب القديم، فلأن الادب أدق صيغة لغوية واسلوبية تكشف وتعبر عن الخصائص الاجتماعية والحضارية للزمن الذي ينتجه.

يقول احد النصوص الادبية: أن معاناة الانسان البابلي تكمن وتتركز في غياب العدل وسط جور واستبداد مجمع الآلهة، الذي كان يحكم البلاد، وينشر الظلم والطغيان والجوع. وهذه الآلهة،يقول النص «لا يمكن ان تفهم/ وطريق الآلهة لا يمكن ان يعرف/ وأي شيء عن الالهة يستعصي على الكشف».

وفي مقطع من نص آخر، ننصت الى حوار بين سيد ضجر، متردد، متقلب، وعبده الذي تتركز عبوديته في الطاعة العمياء لنزوات سيده وتقلباته:

«قال السيد للعبد: قررت أن الزم الصمت.

– الزم الصمت يا سيدي، الزم الصمت.

– لا يا عبدي لن ألزم الصمت لن اصمت.

– لا تصمت يا سيدي، لا تصمت فاذا لم تفتح فمك فسيقسو عليك مضطهدوك.

– سأقود ثورة.

– قد ثورة يا سيدي، انك ان لم تفعل/ فمن اين تأتي بملابسك/ ومن يساعدك على ملء بطنك.

– لا يا عبدي لن اقود ثورة لن افعل أبدا.

– لا تفعل يا سيدي . لا تفعل/ فالثائر إما أن يقتل أو يسلخ جلده/ أو تسمل عيناه/ أو يلقى القبض عليه/ أو يرمى في السجن».

يعود هذا النص الى ٦٢٧ قبل الميلاد، زمن الملك الآشوري (آشور بانيبال)، ويكشف الى جانب موهبة الكاتب في الحوار، عن الحساسية المرهفة لنبضات حضارة انتفت فيها القيم واصبح الاضطهاد وظلم الابرياء حدثا يوميا لا يثير الدهشة والغضب بقدر ما يدفع الناس إلى اليأس والتسليم» .[٥]

هذا النص الأدبي حمل روح عصره عبر اللغة، وأبدها منذ العصر البابلي الى الازمنة الراهنة والممتدة في تاريخ الشرق.

بالنسبة للغتنا العربية المنحدرة من سلالة اللغات الاولى

الحضارات العربية القديمة، ألا تبدو وكأن وهجا من روح تلك العصور قد انسل الى بعض اساليبها، وتضمنت خصائصها الاجتماعية، كحافظ ومبلغ، ممثلا في سطوة البلاغة، واسرارها، كما في سطوة التداول وطرائقه؟
لنتأمل ذلك فيما يذهب اليه د. مصطف ناصف، من ان البلاغة عاشت على اساس واضح: الكلمة عبارة عن مجموعة مقررة من الامكانيات، أمكن تسجيلها في تعريفات وافتراضات ثابتة، وهي (البلاغة) تنظر الى الكلمة باعتبارها نظاما مغلقا له اسراره،لذا علينا أن نعود في فهم الكلمات الى تسجيلات فقهاء اللغة! وليس علينا- بسبب من المرجعية الثابتة- ان نستيقظ يقظة كامنة في القراءة، فعلم البلاغة يفترض ان الكلمة التي تواجهنا قد عرفناها من قبل.. كانت آبدة، فقيدت واستراحت، واسترحنا منها!![6]
لكن المسألة لا تكمن في المفردة، اذ ان القواعد الكامنة في البلاغة هي (قواعد العبث بالفكرة، فكرة المتكلم والمخاطب معا.. في خفة!)[7] وقد سميت هذه القواعد باسم (الصنعة)، وهذه الصنعة في البلاغة هي التي يمتحن فيها طلاب اللغة العربية في أعلى مراحل التحصيل العلمي! والتي لقنوا أياها منذ مراحل الابتدائية- بتدرج- عبر مناهج اللغة وعبر دروس الانشاء والتعبير، بل عبر كل وسائل التعامل بالفصحى!
وعلى الرغم من سعي تيار الحداثة في مشروعها الثقافي- والشعري على الاخص- لتغيير بنى اللغة ودلالاتها التقليدية، وعلاقاتها المؤبدة- في اطار رسوخ البلاغة وقواعدها الثابتة- وانتشار بعض صيغ التغيير تلك بين المثقفين والمبدعين من الاجيال الحديثة، الا أن ذلك الرسوخ بقي عصيا على الاستجابة لدواعي التغيير، وربما يعود السبب الى الثوابت في القيم الاجتماعية والسياسية، وغيرها من الرواسخ! فاللغة على اهمية دورها وقوته، تظل أداة تعبير، وليست أداة تغيير!
ويمكننا بقليل من التأمل ان نلمح ذلك الترسخ في الكثير من الصيغ المحصنة بأساليب المناهج التعليمية، والتي بات علينا أن نتمثلها، ونعيدها كما هي في لغتنا التعبيرية عبر كل الازمنة، دون أن نعيد النظر في صنع تلك (الصنعة) أو حتى في اعادة صياغتها وفق متغيرات أفكارنا الشخصية على الاقل، وثقافتنا ومواقفنا من ذاتنا والعالم!

صيغ البلاغة المستبدة

تتضمن صنعة البلاغة العربية جملا متداولة، راسخة، أبدية! يشيع استخدامها بين الخاصة من الكتاب والعامة من الكتبة، هذه الجمل ندعوها: (جملا استهلالية) نفتتح بها الحديث او الخطاب بالفصحى، سواء كان مكتوبا او شفاهيا ونضمنه اياها.
هذه الجمل ، اذا تأملناها وحللنا أبعادها ومراميها، تكشفت لنا عن تعارضها مع ما نسعى اليه- اذا كنا حقا نسعى- من اقرار بحق الآخر في الاختلاف، والتأكيد على حرية الانسان،وحقه الطبيعي في ابداء رأيه، والتعبير عن مواقفه، واختياراته، الممثلة بالرفض او القبول، بالنقض او الاقرار.
ثم أن هذه الجمل ليست مقتصرة على فقهاء اللغة، أو دارسيها الاكاديميين فقط، بل تنتشر بشكل واضح في كل اشكال الكتابة النثرية، وفي كل المنابر والوسائل الناقلة للخطاب المعرفي والاعلامي، ومن قبل كل اصحاب القلم: الصحفي المحترف، والاديب، والباحث الرصين، والدارس في العلوم الانسانية، بل حتى الذي يدون تقريره العلمي!!

المصادرة الخفية

في هذا البحث الموجز، سأتناول هذه الجمل الاستهلالية لمحاولة الكشف عن مضمونها التعسفي ودلالتها اللغوية والاجتماعية.. وسوف أعتمد أساسا على التفسير المعجمي- حيث أبدت الكلمة- وعلى التأثير الايحائي لصيغتها ومعناها، لذا سيكون هذا التحليل قابلا للنقاش والجدل والاضافة.
وسأبدأ بهذه الفقرة كمثال:
«مما لا شك فيه.. أن الخطاب العربي يحوي من صيغ البلاغة والاساليب اللغوية الجاهزة، ما يؤكد روح الاستعلاء، والرغبة في منع الآخر من النقد والاختلاف».
«ولا ريب في ان هذه الروح تعبر من(رغبة الانسان في استيلائه على ما حوله)[8] فمن المؤكد أنها تحمل صبغته وشرطه الاجتماعي، وتنقل الى الاشياء والمعاني، مواقفه من الحياة والآخر.. ولا جدال في أن اللغة بهذا المعنى، هي وسيلة الانسان لتسخير كل شيء لتناوله، اذ لا يمكن الا ان تكون (تعبيرا عن انعكاس المحيط والعالم على وعي الانسان)[9].
تلك فقرة قصيرة، بدأت بجملة استهلالية جاهزة، متداولة يوميا في خطابنا المعرفي والاعلامي، وتضمنت جملا لا

تختلف في جاهزيتها ودلالتها عن الاولى، لكنها سوف تمر على القارئ دون انتباهه الى تأثيرها الايحائي الخفي بحكم التعود والتداول.

لكن المتأمل لهذه الجمل سيلاحظ ان (مما لا شك فيه) (ولا ريب ان..) (ولا جدال في أن..) (ومن المؤكد..) (ولا يمكن الا ان تكون..) تتضمن معنى جائرا يستلب حق الآخر (القارئ، المستمع) في الاختلاف معي، حول أن الخطاب العربي يمتلئ بصيغ تؤكد المصادرة والالغاء او تشي بهما، فقد قطعت بعدم امكانية الشك في قولي هذا وأكدت ومنذ أول الكلام على ان هذا الموضوع هو من الموضوعات التي لم يتطرق اليها الشك، دون ان اشير او أوضح، شك من؟ وهذا التأكيد جاءت به تلك الجملة الاستهلالية (مما لا شك فيه). ثم اني قدمت هذا التأكيد- في محاولة للمزيد من احكام السيطرة على القارئ- بجملتين تماثلانها في الدلالة والتضمين كما تماثلانها في القوة والحجة.

بهذه الصيغ الجاهزة اكون قد احلت القارئ دون وعي منه، والمفترض دون وعي مني- الى حالتين متلازمتين: التصديق التام لقولي ذاك. والكف عن التفكير في صحته او عدم صحته او وضعه موضع النقد والتحليل. لقد قطعت على القارئ اذن محاولة الشك في كلامي بجملة بسيطة في تركيبها اللغوي، ومألوفة في تداولها الى الحد الذي تبدو معه انها لا تعني شيئا على الاطلاق، او انها مجرد صيغة من صيغ اللغة او قوالبها، اعتاد الناس استعمالها دون الاهتمام بما تتضمنه دلالتها وايحاؤها الخفي، وما يكمن وراءه من تعسف، وسواء بدأت الكتابة او الخطاب المسموع بمثل هذه الجمل او جعلتها ضمن متن النص فان دلالتها لا تتغير، فهي صيغة ثابتة، ذات دلالة ثابتة، بسبب ما تولده الكلمات والاشارات المكونة لها من علاقات تعبيرية ذات محتوى اجتماعي وسياسي، اذ ان صيغا كهذه تحيل المستمع والقارئ الى مصدر مجهول وجمعي، وهو في مجهوليته وجمعه، يصير غير قابل للطعن من جهة ويهيئ القارئ للتسليم بمصداقية الموضوع، انني أقول للقارئ ضمنيا- حين استخدم هذه الجمل- أن الموضوع الذي سوف أتحدث فيه هو من الموضوعات التي لم يشك بها احد، فلا يحق لك اذن ان تشك فيه، او انك لست جديرا بالشك فيه أو نقده!

أليس هذا ما توحي به مثل هذه الصيغ حين نقرأها في بداية أي موضوع او في تضاعيفه؟

الا تبدو تلك الصيغ انها تسقط في لا وعينا نوعا من الرهبة الخفية التي تشكل سياجا شائكا دون تمعننا في الموضوع المطروح وتحليله او نقده؟ ثم، ألا تبدو هذه الصيغ والجمل كما لو انها صيغة تهديد، تشبه ديباجة الفرمان والسلطة الكامنة خلفه؟ والا فمن هم اولئك الذين لم يشكوا في كلام لم نعرف بعد مضمونه وابعاده؟

الدلالة والايحاء

ليست تلك الجمل التي وردت في الفقرة السابقة هي وحدها مما يحتويه الخطاب العربي في سياق اللغة المتداولة، بل هناك عدد من الجمل والصيغ المتشابهة والمتضمنة نفس الدلالات مع اختلافات طفيفة ولدها العصر وحركة التجديد واساليب التعبير، منها (مما لا يختلف عليه اثنان/ مما لا غبار عليه/ لا محالة/ من المسلم به/ مما لا جدال فيه/ لا بد انكم تتفقون معي/ لا خلاف على أن/ لا يماري أحد/ لا غرو أن../ وغيرها مما يعرفه المتخصصون في علوم اللغة العربية أكثر مني.

هذه الصيغ في اللغة اذا حللناها قليلا فقط ستكشف لنا دلالتها مجتمعة، عن روح خفية تسعى الى مصادرة حق الآخر مسبقا، ورفض الاختلاف مع الخطاب المطروح، كما تفرض ضمنيا ونفسيا على الآخر الاخذ بالخطاب، وتمثله دون انتقاء او اختيار او مجادلة.

وبالرغم من شيوع فكرة الحرية، وحق الآخر، ودعوات التجديد، والتطوير، والتنوير بين الدعاة والمثقفين والمفكرين، الا اننا نلاحظ ان الكثير من قوالب اللغة وصيغ البلاغة التي يستخدمونها في خطابهم الداعي، لم ينتبه الى ضرورة النظر فيها على الاقل، وكأن اللغة شيء، والموقف والوعي شيء آخر!

ان نقد الفكر والواقع، لا يمكن ان يتم دون التبصر الكافي في استعمال الالفاظ، والبحث عن معانيها في ضوء الصراع والتجاوز، والنفاق والبراءة، وسائر ما يؤلف اتجاهاتنا ومواقفنا.(١٠)

قلت إن تلك الصيغ البلاغية والجمل الاستهلالية، في احسن احوال استخدامها، تصادر حق الآخر في الاختلاف مع الكاتب او المتكلم، وتنطوي عل رفض خفي لحقه في الشك او الجدل في موضوع الخطاب، لكن ما الذي يؤكد صحة استنتاجي هذا او بطلانه؟

شخصيا قمت باستقراء دلالي يعتمد التأمل فيما توحي به اللغة والمفردات حين استخدامي لها اثناء الكتابة، كلغة

سائدة، ووسيلة تعبير وايصال، ثم علاقتي باللغة اثناء القراءة، كوسيلة تلق وتكوين معرفة، وسوف اسمي هذه المحاولة، تفسيرا دلاليا- ايحائيا، باستعارة مفهوم التفسير من المعجم[11]، ومفهوم الايحاء من علم النفس:

١ - مما لا شك فيه: مما = من، تفيد التبعيض/ التعليل/ التفضيل. ما.. تفيد الابهام/ أي شيء/ أمر من الامور.

لا.. نافية/ وناهية/ فتفيد الرفض او المنع، شك: الريبة/ الالتباس/ خلاف اليقين.

فيه: تفيد معنى حوله/ عنه/ مضمونه/ وتشير الى موضوع الخطاب.

الدلالة: هذا موضوع من الموضوعات التي لم يشك بها احد/ صدقها/ آمن بها الجميع

الايحاء: رفض الشك في الموضوع المطروح/ فرض التصديق.

٢ - لا محالة: = لا: نفي/ نهي/ نقض. محالة/: جمع محال/، ماحل محالا، ومماحلة: كايده، ماكره، جادله، تماحل القوم: تجادلوا.

الدلالة: لم يتجادل احد او يماحل حول هذا الموضوع.

الايحاء: منع الجدل والمماحلة والمكايدة حول هذا الموضوع.

٣ - لا ريب في أن: الريبة: الشك/ الظنة/ التهمة.

الدلالة : هذا الموضوع لم يرتب او يشك او يوجه اليه تهمة من أحد.

الايحاء: لا ترتاب/ لا تشك/ لا تظن/ لا تتهم.

٤ - مما لا يختلف عليه اثنان= يختلف: لا يتفق/ لا يقبل. اثنان: ادنى حد من الجماعة.

الدلالة: هذا الموضوع/ الرأي/ لم يختلف عليه وحوله حتى اثنان/ اتفق الجميع حول صحته.

٥ - لا مراء في أن= مراء: مارى مراء ومماراة: جادل ونازع ولاج (بتشديد الجيم)/ والمرية: الشك في الامر.

الدلالة= لا جدال أو نزاع او ملاجة حول هذا الموضوع/ الرأي.

الايحاء= منع المجادلة او النزاع حول الخطاب المطروح.

٦ - مما لا جدال فيه= جادل جدالا ومجادلة+ خاصمه، تجادلا تخاصما، الجدل شدة الخصومة/ المهارة في الخصومة، وعند المنطقيين: هو القياس المؤلف من مقدمات مشهورة او مسلم بها، أي قياس مفيد لتصديق، لا تعتبر فيه الحقيقة او عدمها، بل عموم الاعتراف والتسليم، كقولك (فلان يطوف في الليل فهو لص) والغرض منه الزام الخصم وافحام من هو قاصر عن مقدمات البرهان.

الدلالة: هذا الخطاب لا يحتاج الى المجادلة والبراهين والاختصام حوله.

الايحاء: منع المجادلة/ التخاصم/ الاختلاف/ تقديم البراهين التي تناقض الخطاب.

٧ - من المسلم به: سلم بالأمر= رضي به، انقاد اليه.

الدلالة= هذا الخطاب/ الرأي، قد سُلّم بصحته، رُضي به، تم الانقياد اليه.(؟)

الايحاء= منع الشك في صحة الخطاب، فرض الرضى به، فرض الانقياد الى افكاره او غايته.

٨ - لا مندوحة: لا = للنفي، المندوحة والمنتدح= السعة والفسحة، يقال (لك عن الامر مندوحة او منتدح) أي يمكنك تركه والميل عنه.

الدلالة: لا سعة لك ولا فسحة للخروج عن الرأي الذي تضمنه الخطاب.

الايحاء= منع التوسع في تفسير مضمون الخطاب وتأويله بغير ما جاء به.

٩ - مما لا غبار عليه: لا للنفي. الغبار= التراب او ما دق منه، الغبرة: لطخ الغبار، سنة غبراء: سميت بذلك لاغبرار آفاقها من قلة الامطار، واراضيها من عدم النبات والاخضرار.

الدلالة: هذا الخطاب واضح لا غموض فيه.

الايحاء: لا تحاول الطعن فيه او الشك في مضمونه او صياغته.

١٠ - من المؤكد أن: من: تفيد التبعيض/ التعليل/ التفضيل، المؤكد: أكد الشيء: قرره، الاكيد: الثابت.

الدلالة: هذا الخطاب قد قرر مسبقا، وثبتت صحته.

الايحاء: منع التحليل/ التفسير/ التشكيك.

١١ - لا غرو: لا عجب.

الدلالة: هذا الخطاب لا ينبغي ان يثير العجب (العجب او التعجب، رد فعل انفعالي يثيره لدينا رؤية امر او سماعه، لم نألفه، ولا نحسن تفسيره، والتعجب يتضمن سؤالا يحتاج الى اجابة لتفسير (غرابة) هذا الامر حتى نقر به ونألفه، فلا يعود يثير لدينا التعجب).

الدلالة: هذا الخطاب ليس فيه ما يثير العجب والسؤال.

الايحاء: منع التساؤل والبحث عن التفسير.

ولأن هذا البحث من القلة بحيث لن يتسع لكل ما جاء في

اللغة العربية من صيغ بلاغية تشي بالقمع وتتضمنه، فسوف احيل القارئ المعني الى البحث والتنقيب. وسوف يرى ان كل تلك الجمل والصيغ البلاغية، تفيد معنى المصادرة، والمنع ورفض التحاور والاختلاف حول موضوع الخطاب.

الضمير المستتر

ان الجمل الاستهلالية التي عرضت لها بالتحليل والتفسير والتأويل، لا يبدأ بها الخطاب فقط، بل تتوزع في متن النص، وتبدأ بها اغلب فقراته، وحيث انها استهلالية، فان الموضوع لم يطرح بعد، والقارئ او المستمع لم يعرف فحوى الخطاب بعد فهي اذن تقوم بمصادرة مسبقة لحقه في الجدل والاختلاف، وتهيئة نفسيا للقبول والاذعان، اذ تسقط في وعيه الخوف من طرح وجهة نظر مغايرة، ناقضة، ومختلفة،في موضوع الخطاب، ذلك الخوف الذي سوف يترسب عبر تراكم الازمنة والتكرار والتداول في العقل الباطن، ويتماهى بالاختيار الشخصي. وحتى اذا تجاوز المرء الخوف بتأثير الثقافة وخصائص الشخصية ويقظة الوعي، فان وجهة نظره، سيشوبها الحذر والتردد، والارتباك.

ثمة جمل أخرى تقارب الجمل السابقة في دلالتها وروحها، لكنها اختلفت قليلا في صياغتها، شاع استعمالها بين خطباء المحدثين من ذوي الاتجاه الليبرالي،نلاحظ في صياغتها قدرا من المداهنة، والدماثة، والتماهي، فيبدأ الخطاب بها هكذا:

«لا بد انكم ترون معي..» او «لابد انكم تتفقون معي» أو «كما لا يخفى عليكم» او «من البديهي أن..». وفي هذه الصيغ يبدو الخطيب او الكاتب وكأنه يقول للمتلقي: ان هذا الرأي الذي أطرحه، هو رأيك أيضا، لذا لا يجوز ان تشك فيه.

ان الشرك في هذه الصيغ يكمن في تماهي المتكلم برأي المتلقي، ذلك الرأي الذي لم يتكون ولم ينكشف بعد، لا للمتلقي ولا للمتكلم!

ويمكننا ان نلاحظ ان في كل الجمل الاستهلالية وصيغها، يكمن مجهول ما.. ضمير مستتر تقديره (هم).. وهم، اولئك، كائنات خفية، اعطت موافقتها، ويقينها لكل خطيب وكاتب وباحث، كما قدمت البراهين والادلة على استحالة ان تكون الامور على غير ما يرونها! وبما ان المخاطب يخاطب الجموع، فان الكائنات الخفية تلك، ربما تكون هي الجموع ذاتها، وقد اعطت موافقتها مسبقا، فيما يشبه (العقد الاجتماعي) على حد تعبير جان جاك روسو! لذا لا يحق لها ان تنتقد او تجادل بعد!!

ان أي قارئ متمعن، يستطيع ان يلاحظ هذه الاستهلالات في أي مقال في صحيفة، او حديث شفاهي، او كتاب يتضمن بحثا او دراسة، أدبية كانت، ثقافية عامة، او علمية، فهذه الجمل لا تستثني من أي خطاب معرفي، عربي التأليف، او مترجم الى العربية، ويمكننا ألا نستثني لفظتي (يجب) و(ينبغي) في دلالتهما الوعظية والجبرية!

ان عدوانا يقع على الموضوع من وظائف بعض الصيغ المتداولة، وهذا (العدوان يسمى بأسماء قاسية مثل النفاق، او يسمى احيانا باسم الكياسة والتلطف، واقامة الود بين الناس).(١٢) لكن هذا العدوان لن يقع على الموضوع فقط، بل سيقع على الكاتب الذي يهدف الى ايصال معرفة ما للقارئ. كما سيقع على القارئ ايضا، ويحيله الى حالات مترابطة: الاولى: تصديق كل ما يقال ويكتب، وما تنقله وسائل الاعلام والاتصال، ايا كان مصدرها، والثانية: الكف عن التفكير والتحليل والنقد والفرز، أي القبول، الاقتناع، الاذعان، ثم التمثل، أليس من منطق المألوف، ان ما نصدقه.. ما نوافق عليه،لا نشك فيه؟

الاسلوب بوصفه وظيفة اجتماعية

قد يذهب البعض الى الاعتقاد بأن هذه الجمل الاستهلالية، ليست اكثر من كونها مفتاحا للاسترسال في الحديث، او انها مجرد صيغ بريئة، اعتاد الناس تداولها دون ان يقصد من ورائها غاية ما، لكن هذا الاعتقاد سيلغي حقيقة الترابط بين اللغة والتاريخ. كما سيلغي الوظيفة الاجتماعية للغة والاسلوب، ويجعل منها مجرد أدوات حيادية باردة، وتبدو الفكرة والخطاب هما المعول عليهما، وليس لهما علاقة وثيقة بالاسلوب.. وهذا الاعتقاد يرفضه الاسلوبيون الذين يرون (ان كل ظاهرة اسلوبية، تحقق وظائف اجتماعية، كما ان كل ظاهرة اسلوبية، هي من بعض الوجوه، موقف واختيارات، واللغة لا يمكن ان تشرح بمعزل عن سائر اختيارات الحياة(١٣). وحين نكتب موضوعا عن العلم والمعرفة والحرية والعدل والحق، فليس من المنطق اذن ان نستخدم صيغا تتضاد في وظيفتها مع وظيفة الموضوع. وحين نريد ان نبلغ الآخر معرفة ما، فليس من قيم المعرفة، ولامنطق العدل ولا خصائص العلم ان نفرضها عليه فرضا، او نحيله بالايحاء وفيما يشبه

التهديد، الى انسان مذعن، خائف، او حذر من الجدل والنقد والاختلاف، وتفعيل الخيال، وهي ردود الفعل التي تبني شخصيته وفق خياراته، وغاياته في الوجود، ان القول الذي يروجه بعض الاعلاميين وبعض المثقفين الذين اصدروا كتابا ولم تنفد مبيعاته في السوق، بأن الناس لا تقرأ ولا تهتم بتداول المعرفة ومناقشتها، تعوزه الدقة والمصداقية. فالناس عادة معنية باكتساب المعرفة، مقروءة ومسموعة ومرئية، والا ما شاهدنا شخصا واحدا يذهب الى ندوة ليستمع ويتساءل.. ولم نر غير الاعلاميين بتوجهاتهم المختلفة، للقيام بوظيفتهم التزاما. ولأغلقت كل المكتبات، ودور الصحف، ولما رأينا هذا الكم من المجلات الاسبوعية والشهرية والدورية، التي وان كانت لها غايات اخرى، الا انها تستطيع الا ان تلبي رغبة الناس في معرفة ما يحيط بها، وما يعني شؤون حياتها واهتماماتها المتنوعة. ولما رأينا معارض الكتاب التي تقام هنا وهناك. وتشترك فيها المئات من دور النشر، وتعرض عشرات الآلاف من الكتب في شتى المعارف الانسانية.. وتسعى لتطوير وسائلها وفق معطيات العصر. وتبيع وتشتري، وتدخل في صفقات ومداولات، كما تتسع وتزداد،حتى صار نشر الكتب والترويج لها، أحد أوجه الاستثمار والتجارة! لذا فان القول بكساد سوق الكتاب وخسائر دور النشر، نتيجة انصراف الناس عن القراءة، واهتمامها بالسلع والتسلية الفارغة، وموقفها الساخر من الثقافة والمثقفين.. الى غيره، قول لا يستقيم لتضاده مع وقائع الامور، كما انه لا ينبني على تقص موضوعي دقيق.

التلازم التلقائي بين التلقي والنقد

إذا كانت المعرفة بمعناها الواسع هي رغبة الناس عامة، فان الثقافة المتخصصة ليست مطلب الجميع، شأن أي نشاط مختلف يمارسه البعض دون البعض الآخر، واذا استثنينا (١٧٢) مليون أمي عام ٢٠٢٥ في واقع الامة العربية وفق احصائيات المنظمة العربية للتربية والعلوم لعام ١٩٩٥ [١٤] والفروق الفردية بين الناس في القدرات والطاقات والمنشأ والبيئة الاجتماعية وأنماط المناهج التعليمية التي لا تربي قارئا ومثقفا بسبب وسائل التطبيق القسرية، ووسائل التسطيح والتهميش الشائعة، فان الانسان العربي بصفته انسانا معنيا باكتساب المعرفة بفطرة الانسان، كما انه معني بنقد واقعه بالفطرة ايضا، وفعل النقد ينهض في الآن ذاته الذي يتلقى فيه خطاب المعرفة. وسيتخذ هذا النقد تعبيراته المختلفة وفق الشروط الموضوعية التي يعيشها المتلقي، فقد يتخذ شكل النقد الصامت او الشفهي، او المكتوب- إذا سمح المناخ العام- في اطار حياته الخاصة والعامة. وهذه الملكة النقدية عند الانسان هي سر فرادته وتميزه عن سائر الكائنات التي تعيش وفق فطرتها المجردة. وبهذه الملكة يغير شروط واقعه الانساني من حال الى حال.. لذا فان أية وسيلة تحد من تفعيل هذه الخاصية، تعني في دلالتها، التدجين والترويض والتطويع وما يقاربها من مفردات، وهذا الترويض سيتماهى مع وسائله المختلفة المتمثلة في بعض وجوهها في اللغة واساليبها، اضافة الى الانماط المتكلسة من القيم الاجتماعية والمعرفية، واجناس الثقافة المقننة!

ان التأمل العميق في كيفية اتخاذ رغبة المعرفة ورغبة النقد وسيلتهما في التحقق، سيوضح لنا تلازما تلقائيا وضروريا يتم في ذهن المتلقي،بين رغبة المعرفة ورغبة النقد، فحين يستمع المتلقي او يقرأ او يشاهد خطابا معرفيا ما فانه يدرك ان المخاطب (بكسر الطاء) يريد ان يبلغه امرا ما وهو في استخدامه اللغة مفردة واسلوبا يريد ان يثير انتباهه لموضوع الخطاب. والمتلقي في تتبعه سير الموضوع يشعر بالاهتمام من خلال صيغ البلاغة وما تبثه من انفعالات وصور وافكار وايحاءات، فيزيد اهتمامه او يقل حسب اقتراب موضوع الخطاب من حياته وتجربته وطموحه ومواقفه من الحياة، أو ابتعاده عنها، وشعور الاهتمام هذا يولد رغبة في تحليل وفحص مضمون الخطاب واشاراته، ثم يتخذ موقفا منه سلبا او ايجابا نتيجة قيامه بعملية النقد المصاحبة في الوقت نفسه لعملية التلقي. وهذا النشاط النقدي يقوده الى التكذيب او التصديق، الايمان او الشك، الاقتناع او الاختلاف، الصمت او الجدل.

هذا ما يحدث حتى في قراءتنا الخاصة، اذ يقوم البعض بتدوين رأيه وملاحظاته على هامش الكتاب، وهذه الملاحظات في معناها نقد صامت لا نقصد نشره كما اننا ننساه بمجرد انتهائنا من القراءة، الا انه يكون قد حدد موقفنا ورأينا في الكتاب، البعض الآخر لا يقوم بعملية التدوين لكنه ينشط ذهنيا وينتبه لما يقرأ وتتم عملية النقد الصامت في الآن نفسه وتنهض ردود الفعل في النفس

والذهن، ويتم التقييم الذي بدوره يؤدي الى ما أدت اليه الطريقة السابقة.
هاتان العمليتان المتلازمتان يقوم بهما الانسان وفقا لطبيعته الانسانية الطلقة، اذن ما الذي يضعف هذه الطبيعة؟ وكيف يصاب الذهن والنفس بالوهم والسكون؟

البلاغة بوصفها ترويضا

الى جانب وسائل كثيرة، ستقوم اللغة بفعلها الترويضي عبر صياغتها الثابتة على المخاطب والخطاب والمتلقي. فالمخاطب سيطرح موضوعه الذي يعتقد انه مهم، وهو معني به، ويريد ايصاله الى المتلقي عبر الصياغة البلاغية للغة. وأيا كان فحوى الخطاب، اجتماعيا أم سياسيا أم علميا أم أدبيا، فان المخاطب قد لا ينتبه الى نوايا اللغة بحكم التعود، اذ ان صيغها الجاهزة متداولة (ولا غبار عليها!) لكن خصائص البلاغة اللغوية لا تقول ذلك، فالكاتب لابد ان يدرك خصائص اللغة وغايته من استخدام هذه المفردة او تلك. يقول ابو عثمان الجاحظ (كلام الناس طبقات كما ان الناس طبقات، فمن الكلام: الجزل والسخيف والمليح والقبيح والثقيل، وكله عربي، وتنزيل الكلام هذه المنزلة يحتاج الى تمام الآلة واحكام الصنعة واقناع المتكلم بأن سياسة البلاغة اشد من البلاغة) (١٥) وهكذا فان المتكلم يعرف كيفية التبليغ، فان كان يريد فرض معرفة ما يعتقد ويؤمن بأنها صحيحة ومؤكدة و(لا شك فيها!) ولا تقبل بالاختلاف فسوف يجد في صيغ كتلك غايته، وتؤدي كل من اللغة والنية وظيفتهما. أما اذا اراد ايصال معرفة يرغب في التأكد من صحتها باستطلاع وجهة نظر الآخرين فيها، وفي نيته طرحها للتحليل والجدل، فان صيغا كتلك لن تسعفه. ولن ينفعه اعتماده على ذبذبة نواياه الخفية التي يأمل ان يلتقطها المتلقي، فالمتلقي قد تم ترويضه مسبقا عبر سياسة البلاغة، على حد قول الجاحظ.

افقار الحس التحليلي

يأخذ الحراك الاجتماعي والثقافي في مجتمعاتنا العربية اشكالا عديدة من الانشطة، أكثرها شيوعا وانتشارا، هي الندوات التي تقام لأسباب وغايات متباينة، منها الندوات العلمية، والندوات الثقافية التي تتسع بسبب شمول المصطلح لخدمة كافة التوجهات، والتطرق لمختلف أشكال المعرفة والعلوم النظرية. والمتتبع لهذه الندوات، سيلاحظ ان روحا من القبول والتوافق، والانسجام تخيم على الجماهير التي تحضر الندوات او كأن ليس في الخطاب- محور الندوة- ما يختلف عليه اثنان(!)

الا ان المتأمل لسير الندوات سيدرك أن سر هذا الانسجام التام، يكمن في لعبة خفية يشترك فيها كل الاطراف: اللغة والمحاضر والشخص الذي يدير الجلسة والمتلقي، فبعد انتهاء المتكلم من تقديم خطابه، يفتح باب النقاش لمعرفة وجهات نظر الحضور في حيثيات الخطاب، لكن باب النقاش لن يكون سوى طقس يحكم اطار الندوة على المتلقي، فالترويض قد انجز مسبقا بما تضمنته روح الصيغ الاستهلالية من مصادرة لحق الجدل والشك، والالتباس والاختلاف، والمتلقي اذا استرسل في كلامه وتضمن سؤاله نية النقد والجدل فسوف يتم تذكيره بضرورة تحديد سؤاله بدقة، حتى يتسنى للمحاضر ان يقدم له الجواب. ويفترض في الجواب ان يحسم السؤال والمتسائل! لكن بعض المتلقين يكونون قد اكتسبوا - الى جانب الثقافة والوعي والخبرات، والقدرة على تحديد الموقف والرؤية- روح المشاكسة التي تجعل من سؤالهم مضمرا بروح النقد والجدل. فيسخن جو النقاش ويدخل مساحة التشكيك والاختلاف الذي سيستفز المحاضر للرد، فينشأ الاحتدام.. لحظتها سينهض الشعار- طيب النية- (الاختلاف لا يفسد للود قضية) وتكمن المداهنة في هذا الشعار، في مضمونه الذي يشي بالخوف من الاختلاف، كما يشي برفض اثارته، لذا سيصبح النقاش بعيدا قدر الامكان عن موضوع الخطاب وتناقضاته، ونقاط تعارضه مع وعي المتلقي، وسيتم تحاشي تقاطعات آراء بين المتلقي والمحاضر، اذ ان الاختلاف قد قنن مسبقا وتاليا، بصيغ البلاغة والمجاملات الاجتماعية!

هكذا نصير الى بشر لا اختلاف بيننا، وأمة تشيع بينها روح الاخاء والمحبة والتسامح والتصالح. وليس في واقعنا صراع على أي صعيد، ولا تسيد ولا خضوع.

هذه الروح المعممة عبر وسائط اللغة والثقافة المقننة، وأشكال حواملها، ستفعل فعل المروض والكابح لتطلعات الانسان وقدرته على تمحيص الامور، كما تفقر حسه التحليلي والنقدي، وتضعف روحه التائقة للارتقاء والتغيير. والفادح في الامر ان استشراء هذه الروح المروضة لن يتم لحساب المجتمع نفسه والامة نفسها، بل ستمتد الى كل ما يندس اليها من خارج هذين التحديدين. وتصبح اية معرفة ومقولة مستسلما لها بحكم تعود القبول

والتسليم، وتحاشي الصدام والاختلاف. بل سيصير أي تسيد خارجي لا يختلف عن التسيد الداخلي - وفي الحياد - ليس أسوأ منه. فليس النظام العالمي الجديد بأسوأ من النظام العالمي القديم، وليست الهيمنة العالمية بأسوأ من الهيمنة العربية، وليست العولمة بأسوأ من السولفة (اشتقاق من السلفية)... الخ. هكذا سيكون القياس هو الاسوأ وليس الافضل.. وطالما أننا لا نستطيع ان نبدي رأينا في السوء..فلن نستطيع ان نجهر برأينا في الأسوأ. ومثلما اننا لا نستطيع ان ننتقي الافضل، فلن نستطيع ان ننتقي الافضل منه.

جمود الخطاب القياسي العربي

اذا كان اكتساب المعرفة وحاسة النقد هي ممارسة البشر عامة وتعبيرا عن طموحهم للارتقاء والتطور، فان هذا الطموح لا يتحقق الا بمنهجية تتسم بالمرونة والحيوية والمعاصرة، وفي عصر يلهث لاكتشاف الكون بخطى ممنهجة ومتسارعة، لن يتحقق هذا الطموح، في بعض جوانبه، الا بتطور الخطاب المعرفي عبر لغته، واساليب صياغتها المتطورة، واي تغيير يطرأ على حركة المجتمع يقتضي بحكم الضرورة، تغييرا في البنى التعبيرية الاساسية، والا فسوف يتخلق ما يشبه الفصام بين واقع المجتمع واساليب تعبيره.. بين القول ومدلوله.

إن القيم التي تتبدل لضرورة العصر والمتغيرات، ستبحث عن وسائلها واساليبها التعبيرية حين لا تجد ما يلبي شرطها في بيئتها، سواء كان هذا الشرط لغة او سلوكا، او رؤية او موقفا من المحيط والحياة والعالم. وهذا ما يفسره شيوع استخدام اللغة الاجنبية - بانتسابها الى حضارة اكثر تطورا وتقدما - في حياتنا الخاصة والعامة، ليس فقط بسبب من الشعور بالدونية تجاه الاجنبي، بل بسبب انغلاق وسائلنا التعبيرية على قيم ماضوية تفتقر الى المرونة والحيوية الامر الذي جعل اغلب الاسر العربية التي نالت شهاداتها العليا في الدول الاجنبية، او انجزت تخصصاتها باللغة الاجنبية، بل من هم أقل من ذلك مستوى تعليميا، يرضعون أبناءهم اللغة الاجنبية، ليس تعبيرا عن مرتبة في السلم الاجتماعي فحسب، بل سعيا خفيا، لايجاد بديل للتفكير والتعبير والثقافة والشرط المعيشي، والاحترام والاعتبار!

كتب الشاعر المغربي محمد بنيس، حول بروز خطاب جديد بين بعض الكتاب المغاربة الذين يكتبون اللغة الفرنسية، يتحدثون فيه عن وضعية اللغة العربية ويرون ان التعبير بها اصبح ضرب من العبث، لأنها لغة مشروطة بمنع التعبير عن الحياة البشرية في تعاملها مع اليومي المعاش، وخطابها الفكري والجمالي.وهذا المنع يجد مرجعه في جمود القيم من جهة كما في القواعد النحوية والدلالية والبلاغية. ويرون انها لغة زمن مضى لمجتمع مضى. وليس لهم الآن غير مواجهة الحقيقة والكتابة باللغة الفرنسية كسبيل لانتاج خطاب معرفي حديث، يعبر عن حياتهم ورؤيتهم وموقفهم من الواقع والوجود.(١٦)

في رفضه هذه الدعوة يفند بنيس تلك الظاهرة، ويفسر اسبابها وحججها، ويذكر: ان قبل أكثر من قرن، كانت مسألة اللغة العربية من صميم المشاكل الاساسية المطروحة على التحديث العربي. الا ان خطا أحمر لم يمكن تجاوزه في تحديث اللغة. وقد ترافق مع النقاش حول قابلية او عدم قابلية العربية لاكتساب معرفة حديثة والتعبير عنها،ولم يكن العرب غافلين عن وضع لغتهم موضع النظر والصراع معا. ويرى بنيس ان ذلك علامة مثيرة الى انشداد أمة الى حيويتها وضرورة التخلص مما يعرقل اندماجها مجددا في الحياة، ولا معنى لذلك سوى جعل العربية لغة لزماننا. فتخلقت لغة ثانية اخذت تشع من بين الرميم، والذهاب والاياب بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل، طريق ليست سالكة على الدوام المنعرجات والعراقيل.. السرعة والتراكم، الذات والآخر.. الحرية والاستبداد،كلها حاضرة في اللحظة الواحدة وفي النص الواحد أحيانا.(١٧)

حاولت الحداثة في مشروعها الثقافي والابداعي كشط الجلد المتيبس من جسد اللغة العربية، ومدها بدفق من دم جديد لتفعيلها واكسابها حيوية ومرونة تؤهلها لهضم المعرفة الجديدة. وتمثلها في صياغة تلائم الطموح والتغيير وتعبر عنه، الا ان الحداثة جوبهت بمتاريس السلفية ورماح السخرية واللمز والشبهة. وجعلت من المعبرين عنها بشرا غرباء في واقعهم وغرائبيين في شطحهم، كما جعلت منهم كائنات ملتبسة تهبط من فضاء آخر، وتحمل رسالة عدوانية، غايتها تغريب المجتمع، وهدم المرتكز الاساسي للهوية العربية.

ان ظواهر من نوع دعوات الكتاب المغاربة، ستبرز دائما، طالما هناك اصطراع بين الثابت والمتحول بين وجدان يتطلع ولسان ساكن، واذا كان الكتاب المغاربة استطاعوا

التعبير والاعلان عن التناقض، باختيار الوقوف على الضفة الاخرى، في واقع هيأته ظروف تاريخية ومعاصرة.. فان الكثيرين من كتاب المشرق العربي، ينتخبون الموقف ذاته دون اعلان، فهم يحملون ويفكرون ويقرأون ويرون العالم من خلال لغة وثقافة أخرى، لذا، حين يعبر بعضهم عن أفكاره بلغته الأم، يبدو التعبير (الكتابة) وكأنها ترجمة حرفية عن تفكير بلغة اخرى، فالترجمة الحرفية تتسم عادة بالالتباس والتشتت، وتفتقر الى السلاسة والوضوح والترابط!

ومن أبرز الظواهر غير المعلنة في حياتنا الثقافية، ما نلحظه من لجوء دائم وكبير الى المراجع والاسنادات الاجنبية لتفسير الظواهر والعلل التي تنبع من الواقع العربي وتصب فيه، فالخطاب القياسي العربي لم يتطور حتى يستطيع ان يفسر الظواهر المعاصرة بلغة معاصرة، وحتى حين يجري الاستناد على رأي مفكر عربي معاصر فان ذلك المفكر قد استند في موضوعه وقياسه على المرجعية الاجنبية، لذا تبدو البحوث في أغلبها وكأنها عملية قص ولصق يغيب عنها رأي الباحث الصريح، ووجهة نظره الخاصة!

صحيح ان اية معرفة انسانية تنبع من حضارة ما، تصب في مجرى الحضارات الانسانية عامة، الا أنها حين تصير هي المصدر والموئل الاساسي لفهم وتفسير حضارة أخرى، فان فجا عميقا يكون قد شطر الحضارة تلك عن منبعها!

الهوامش

١ – (تشير اللغة الهيروغليفية الى المعاني ومقاطع الكلمات بصور واشارات، اخذ الكنعانيون مقطعا من صوت لفظ كل صورة واشارة ورمزوا اليه بحرف، فحرف الالف مثلا هو رمز لصورة رأس الثور في الهيروغليفية، اغفل الكنعانيون لفظها باللغة المصرية، واطلقوا ما يقابله في لغتهم الخاصة بهم، فصار حرف الألف، وبهذه الطريقة عالجوا صورة البيت، فاختزلوها، واطلقوا عليها ما يقابلها في لغتهم، واعتمدوا على الحرف الأول من اسمها وهو الباء. وهكذا حتى تكونت الابجدية التي تعد، اقدم ابجدية معروفة حتى الآن، شرقا وشمالا وجنوبا، كما يذكر ((ولفنسون)) في كتابه (تاريخ اللغات السامية) حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور– د. احمد سوسة/ الجمهورية العراقية– وزارة الاعلام– ١٩٧٩).

٢ – المرأة والكتابة– رشيدة بنت مسعود/ افريقيا الشرق/ ١٩٩٤.

٣ – استطلعت جريدة الخليج في ملفها الثقافي (العدد–٦٩٣٨) آراء بعض المثقفين العرب حول (المثقفون العرب والعولمة) من بينهم المفكر الدكتور عابد الجابري، وقد لفت انتباهي قوله في نهاية رأيه: (نحن– العرب– قطيع غنم من دون راع) وقد رأيت في هذا القول استخداما لغويا درج الاخذ به كجزء من ثوابت اللغة العربية، منحدرا من الروح الرعوية التي لا ترى في البشر الا بهائم لا تنتظم الا بعصى الرعاة، وهو قول لا يتسق مع ما يذهب اليه الجابري في اطروحاته الفكرية عامة، ولا مع ما يرزأ به الواقع والامة العربية.

٤ – جذور الاستبداد – د. عبدالغفار مكاوي/ عالم المعرفة/ العدد١٩٢/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ ١٩٩٤.

٥ – نفس المصدر.

٦ – اللغة والتفسير والتواصل/ د. مصطفى ناصف/ عالم المعرفة/ الكويت.

٧ – نفس المصدر.

٨ – نفس المصدر.

٩ – نفس المصدر.

١٠ – نفس المصدر.

١١ – المنجد في اللغة والاعلام/ الطبعة الرابعة والثلاثون/ ١٩٩٤/ دار المشرق– بيروت.

١٢ – اللغة والتفسير والتواصل/ د. مصطفى ناصف/ سلسلة عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت.

١٣ – الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الاسلوبية/ د. مازن الوعر/ مجلة عالم الفكر/ الكويت/ العدد ٣+٤/ ١٩٩٤.

١٤ – مقال/ محمد الشرايدي/ جريدة البيان/ ٢ مايو ٩٦/ دبي.

١٥ – الجاحظ (ابوعثمان) البيان والتبيين– الجزء الأول الاتجاهات اللسانية../ د. مازن الوعر/ مجلة عالم الفكر/ الكويت.

١٦ – محمد بنيس/ جريدة الحياة/ العدد ١١٩٦٣/ ١٩٩٥.

١٧ – نفس المصدر.



رفض التراجيديا في حداثة «كافكا» اللاهوتية

برنارد تزليشوف - ترجمة : أيمن فؤاد *



المناقشة حول التراجيديا في سياق الفهم ما بعد الحداثي تناقضا ومغالطة، فقط ومن خلال وجهة نظر الحداثة يمكن لحدود التراجيديا ان تصير مفهومة. ان التراجيديا بوصفها نموذجا وفكرة تعتبر شيئا مضادا للروح الحديثة والفهم ما بعد الحداثي. هذا لا يعني ان الثقافات التي انتجت الوضع الحداثي- ما بعد الحداثي استطاعت استبعاد المعاناة والآلام، أو أنها تغفل مأساة الوجود، إن وحشية هذا القرن تؤكد على جحيم العالم، وعلى حقيقة ان الافراد يتم اسرهم في ظروف ليست من اختيارهم. بل ان «الحداثة- ما بعد الحداثة» تؤازر بشكل ضمني، ان لم يكن صريحا، الفهم المسيحي لتناقض الحرية؛ هذا الفهم الذي يوحد بين الايمان بالقدر وحقيقة الارادة الانسانية. ويظهر تناقض الحرية كما يتجلى في الكتاب المقدس من خلال تأكيده على وجود أفعال إنسانية ولكنه في الوقت نفسه ينفي أي يقين بنتائج هذه الأفعال؛ وعلى الرغم من ذلك فانه يطالبنا بأن نصبح مسؤولين عن نتائج أفعالنا اللانهائية بغض النظر عن صعوبة استبعادها ربما حتى من قصيدتنا. إن واقعية تناقض الحرية هي المركز المعترف او غير المعترف به لأزمة «الحداثة- ما بعد الحداثة» والتي فيها يأخذ القلق والاضطراب مكان يقين المعرفة والابستمولوجيا. وجاء خطأ ربط التراجيديا الكلاسيكية بالحداثة نتيجة اتجاه او توجه باحثي الآداب الكلاسيكية الى اعادة قراءة قيم «تراجيديا الكتاب المقدس- الحداثية» والتي كانت خافية عن كتاب التراجيديا. فالوعي الانساني الوجودي الحديث مع الرؤى الكلاسيكية والنيوكلاسيكية يعكسان علاقة غير متكافئة بل متناقضة أيضا.

يشكل مفهوم القدر شخصية التراجيديا الكلاسيكية. وداخل مفهوم الإيمان بالقدر هناك أحداث نهائية لا تعود للارادة الإنسانية ولا الأفعال الالهية؛ بل نجد الآلهة أنفسهم، وفقا لتراث التراجيديا الكلاسيكية، موضوعا لطغيان القدر غير العقلاني والجائر. إن رسالة التراجيديا الاصلية هي اليأس، هلاك البشر سواء قاموا بأفعالهم او لم يفعلوا، واعتاد كتاب التراجيديا رسم أبطالهم مؤمنين بحرية الارادة والتي تقودهم في النهاية الى الايمان بالقدر عندما توضع هذه الارادة موضع الممارسة والاختبار. ويبقى الموضوع الأساسي من وجهة نظر التراجيديا هو ان البشر ليسوا مسؤولين عما يفعلونه في هذا العالم.

لقد تابعت التراجيديا عند الكلاسيكيين

* مترجم من مصر.

الجدد Neo- classical، خاصة النموذج الفرنسي هذا التوجه مع الميل تجاه الحساسية الحديثة والالتزام الشفاهي على الاقل بحرية الارادة الانسانية. وفي النموذج الحديث للتراجيديا حملت الرواية على عاتقها فكرة العلية الظالمة وغير العقلانية مع زعمها في ذات الوقت بوجود الحرية الانسانية. وبدلا من التوغل في القدر، تم تحويل حرية الارادة الى مفهوم الارادة العاقلة التي تتجاوز العواطف والرغبات، وأصبحت هذه الرؤية التعليمية لحرية الارادة الانسانية هي الصورة المنعكسة للقدر. وهي بطبيعة الحال رؤية ضئيلة بقدر ما تصبح فيه وصفا مفاهيمياً لمعنى الحرية الوجودية، فلقد عرف كتاب الكتاب المقدس، مثلهم مثل كتاب الحداثة وما بعد الحداثة مشكلات الانسانية.

يؤكد لويس ابيل «(Louils Abel) على ان التراجيديا وصلت ذروتها مع «هاملت» وهو يعني بذلك ان التراجيديا الكلاسيكية تغفل مفهوم الوعي كيلا تقول شيئا عن اللاوعي او حتى الوعي الذاتي، بينما قدم «هاملت» ذلك بوصفه البطل الحداثي الحقيقي عن طريق فضيلة وعيه التأملي الانعكاسي.

إن رؤية «ابيل» تتسع لتؤكد على أن الوعي بمثابة سيرة ذاتية، بينما الوعي الذاتي هو أمر تاريخي. هذه التاريخية كمفهوم تحتوي على استبصار عميق مفاده ان ما نحتاج اليه ليس له وجود وان الحاجة لا تبقى كما هي، فالوعي التاريخي يحضر الى مقدمة مشهد الحياة امكانية وحقيقة التحولات الفردية والاجتماعية. كما انه وبشكل أكثر فاعلية يجعلنا على وعي بما يظهر على السطح وكأنه نظام كلي للمعاني بوصفه في الواقع نظاما نسبيا وتفسيرا غير مكتمل للوجود الانساني. إن الوعي التاريخي يمنح الانسان القدرة على تبديل أهدافه المعيشة المختلفة والمتصارعة، وبوصفه- هذا الوعي- قادرا على استبدال رؤى العالم فانه يعطي الوعي الذاتي انطباعا بالالحاد الذي يقود للعجز الكامل عن الفعل(١).

إن إمكانية جعل التراجيديا متناغمة مفاهيميا مع الوعي الحداثي- ما بعد الحداثي هو ان نجعلها على بصيرة بتناقض الحرية، ذلك التناقض الذي يجعل الهروب من الحرية والعجز عن الفعل بارادة حرة أمراً مستحيلا، يجدر بنا وبلا مراوغة ان نتخلص من بلاغة التراجيديا وأفكار الكتاب المقدس عن الحرية. ونلاحظ ان الوضع ما بعد الحداثي بدلا من أن يحاول استعادة التراجيديا ينادي بتنوير مفهوم التهكم Irony الذي يحتوي على الوعي المتزاحم وأنظمة المعاني الكلية الاختيارية، فيعكس التهكم خوف الوعي المعاصر من الضعف والنزعة الشكية التي تراوده في مواجهة هاوية الوجود الانساني التي نتجت عن هذه البصيرة.

يتألف التهكم مع الوعي الحداثي- ما بعد الحداثي ونجد بالفعل جدول أعمال «ما بعد الحداثة التفكيكي» يعود بنا الى اشكالية التهكم، ومع رفض الايمان بوجود أية أرضية راسخة نرتكز عليها، يتضح من اقتراحات النقد اللانهائية ان الوعي الذاتي التهكمي هو بمثابة الموضوع الأساسي واشكالية الوجود الانساني ما بعد الحداثي. فهذا التهكم ما بعد الحداثي كما ترسخ في أعمال رورتي «(R.Rorty) وتيلور «(Taylor) يعلن انه في غياب الايمان واستحالة التراجيديا فان هناك ضرورة تجعلنا نقر بموقف شكي تجاه الرؤى المتجسدة لعالمنا في الوقت الذي نحاول فيه تجنب النزعة الشكية.. يجب أن نفعل كما لو كان هناك يقين ممكن لأفعالنا الاحتمالية، علينا في نفس الوقت معرفة ان افعالنا ليست قيمة في ذاتها. ان برنامج الحداثة- ما بعد الحداثة يستكمل بشكل ساخر دائرة «نيتشه» وتحديه الاولى: الى أي مدى يمكن للحقيقة أن تتجسد؟ والى أي مدى يمكن أن نعيش الحقيقة في ظل غياب اليقين؟

ان لغز الحداثة – ما بعد الحداثة الذي يؤنس التراجيديا فقط كي يستبعدها نجده ممثلا خير تمثيل في أعمال «كافكا»، فإبداعات «كافكا» تمثل نموذجا لمأزق الحضارة المعاصرة؛ وعلى العكس من «كيركجارد» وتهكمه المدعم بفكرته عن الايمان أو «هنريك ابسن» ومفهومه عن الهروب من الحرية بوصف هذا الهروب أساس التراجيديا الحديثة، نجد «كافكا» يرى رباطاً مزدوجا نتج عن التبادل الشعوري في فضاء المعاني بين العجز والحاجة الى الفعل في العالم.

تفترض ميتافيزيقا «كافكا» وجود معنى كلي وكامل للواقع. وتعد هذه الميتافيزيقا رؤية دنيوية لأفكار الكتاب المقدس والتي تعتبر مصدرا للخوف والقلق في أعمال «كافكا» [٢] وتماشيا مع فلسفة – لاهوت «كافكا» فان الإحساس بالفقدان يرتبط بوجود معنى كلي للواقع، لكن الافتراض الاولي المتضمن داخل رؤية «كافكا» يؤكد على ان الله منذ بدايات العالم قد وضع القانون بشكل مباشر.[٣] لكن بالنسبة للوعي الحديث نجد هذا القانون معلوما عند مستوى يبقى معه وكأنه مجهول. يظهر التوتر الحتمي خارج هذه الافتراضات الاساسية، فيعلم «كافكا» تماما انه يجهل هذا المعنى الكلي ولكنه يشعر بأن هذه الكلية المفترضة تعد ضرورة للوجود الانساني في العالم. لقد حول «كافكا» تصويره للشخصيات عن التحديق في العجز والشلل وذهب بها الى هاوية الوجود الواضحة والتي هي عبثية وبلا معنى.

يعبر «كافكا» في أعماله عن اليأس والعدمية، ويصف لنا التوتر الكامن في المستويات البسيطة للخبرة الانسانية والتي يراها بوصفها أحداثا جليلة داخل المشروع الانساني.[٤] يبدو الوجود الاجتماعي عند «كافكا» أمرا عجيبا ومرعبا كما هو الأمر في الأسس الغامضة للحياة، لقد نشأ «كافكا» ميتافيزيقيا وسيكولوجيا داخل نزعة شكية بالغة التطرف حول قدرة الانسان على مواجهة وتلبية حاجاته.[٥] هذه الاحتياجات الوجودية تمثل عند «كافكا» ثقلاً كبيراً على كاهل العديد من أبطاله؛ الذين يعد الانتحار بالنسبة لهم الحل الممكن الوحيد.[٦]

يحلل لنا «كيركجارد» في كتابه «مفهوم القلق» ذلك التوتر الذي يجتاح حياة «كافكا». يؤكد على ان الهلع والقلق ينتجان من حقيقة ان البشر يشعرون باحتمالية الفعل الانساني من قبل ممارسته، وفي نفس الوقت هم لا يقدرون على فعل شيء؛ عندما تريد أو لا تريد تتجلى إشكالية القلق. وبالنسبة لـ«كافكا» يعد هذا الوعي بضرورة الحرية[٧] هو أصل كل الخوف والقلق والألم الوجودي. عبر «كافكا» عن هذا التردد بين المتناقضات في شخصياته التي لا تظهر بوصفها أشخاصا قوية سادية ومتحكمة ولا تظهر كذلك بوصفها عاجزة وضعيفة الشخصية.

يشكل المعنى والكلية بشكل وجودي موطن تناقض الحرية، فضرورة الفعل عند «كافكا» تؤدي الى الرعب والقلق كما نلاحظ في شخصياته. عند لحظة الفعل يجب على الانسان ان يفترض يقينا دوجماطيقيا بنجاح فعله وتمامه حتى يستطيع استخدام وممارسة إرادته بالأساس، وفي نفس الوقت فان هذا الانسان في لحظة الفعل عليه افتراض شكا وريبة حول هذه الأفعال في عالم الارادة الانسانية. يتطلب الفعل اذن كما يرى «كافكا» عزما وقصدا في وجودنا ككل، كما يتطلب التزاما عقليا وروحيا بنتائج قصديتنا.

ان عالم «كافكا» هو مكان الرعب بعينه لانه يعكس تلك العلاقة بين الحاجة الملحة و«إرادة الشك» التي تجعل من الحل مجرد امكانية. لقد ارتاب «كافكا» في قدرة الانسان على أن يتقصد شيئا ما؛ ولكي يستحضر هذا الشعور بالعجز والشلل بدا «كافكا» وكأنه يتبع بشكل دوجماطيقي

الاعتقاد بأن نتائج أفعالنا تكمن في الفناء، ان أشد الأفعال بساطة تصبح عند «كافكا» أكثر الأعباء ثقلا في العالم.[٨]

أكد «كافكا» كثيرا انه كاتب لاهوتي[٩]. ولم يمل من التأكيد على انه الضليع بمعرفة الخطيئة وسقوط الإنسان. كان يعتقد ان أعماله هي تعبير مكثف عن العجز المتواصل والدائم في البشر كما يتضح في الفقرات الأولى من روايته «في البدء». ان مصدر الهام والتباس «كافكا» حول امكانية الفعل في العالم يشار إليها بشكل أكبر في قصته الصوفية «جبل سيناء» لعلاقتها المباشرة بتناقض الحرية أكثر من رواية «في البدء».

يعلن الوحي في قصة «سيناء» ويوضح العلاقة بين الأمر الالهي بوصفه مشروطية الوجود وبين الحرية الانسانية بوصفها «قصدية». إن الاعلان عن القانون في «سيناء» يطرح أمام الانسان الطريق الذي من خلاله يمكنه مشاركة ما هو الهي. لقد أثارت طبيعة هذا الطريق «كافكا» بشكل خاص. بينما يحقق الوحي الخلاص، فان شخصية وطبيعة المهمة الانسانية تصبح مبهمة وملتبسة. ينطق الوحي بالتوجه العام للوجود الانساني ولكن حتى في بنيته المجسدة والظاهرة يظل هذا التوجه غامضا، وعندما زيف كتاب الأناجيل العلاقة بين كلام الرب والانسان، نجد ««كافكا»» يبتعد عن امكانية فهم وتجسيد كلام الرب وأوامره، ومع تمزيق الذات المازوشي والسادي الممسوخ يفترض ««كافكا»» من البداية ان وجود العالم والكون محتوم بقانون عقلاني له معنى فقط كي يطرح هو العديد من الانتقادات لهذا العالم العقلاني الذي يظهر بوصفه كليا وشاملا وكأنه قاع متخيل من الظلمة، ويفعل ««كافكا»» ذلك دون الاذعان الى افتراض ان العالم له معنى كلي وشامل: فالعالم عنده له معنى إلا أنه متناقض وغامض على أكثر الاحتمالات وغير معلن في أقل تقدير، ويقول لنا ««كافكا»» في عبارات بديعة وردت في قصته «جبل سيناء» «كم هم كثر هؤلاء البشر الذين يطوفون حول جبل سيناء.. حديثهم ملغز، صامتون في ثرثرتهم وصراخهم، لكن لا أحد يحيد عن المدار، والذي هو مدار زلق وجد حديثا؛ يقوم بدوره كي يجعل خطوات المرء متسعة وسريعة..» [١٠]

إن تحليل ««كافكا»» للوجود الانساني على الرغم من تكرار لحن الحزن المقتضب وقابليته لتحديد قيم الوضع الانساني هو تحليل ليس يائسا ولا قدريا.. في عالم ««كافكا»» يبدو من الصعب ان نفعل، ومن الصعب كذلك ان نفعل بمعيار الوجود الجيد. ان التراجيديا عند ««كافكا»» ليست هي ذلك الانسان الذي وقع فريسة للقدر ولكنها تتجسد عبر عدم إرادة الانسان لأن يستحوذ على حريته ويمتلكها في هذا العالم المغترب. يحاول «كافكا» دائما في حكمته غير الروائية ان يوضح علة ومرض الانسانية في محاولتها الهروب من الحرية. ويعلق بشكل مباشر على خطيئة الانسان لا بوصفه أكلا من فاكهة شجرة المعرفة بل لانه لم يأكل من فاكهة شجرة الحياة.[١١] والتي شكلت أصل كل معاناة البشر. ان حكمة ««كافكا»» تلك تعد تعليقا على التحدي الذي طرحه «موسى» في سفر الخروج الاصحاح الثلاثين عندما وضع الناس أمام اختيار الحياة والموت. ويرى ««كافكا»» آسفا أن البشر اختاروا الموت بدلا من الحياة.[١٢] ما امتاز به ««كافكا»» في أعماله هو تلك الامكانية الثنائية في تركيبته. حتى أعماله الأخيرة لم يلحظ ««كافكا»» ان شجرة المعرفة هي ذاتها شجرة الحياة.

لم يستطع ««كافكا»» تحاشي مأزق الاختيار، على الرغم من قوله انه لا يرى في الموت أي خوف أو ألم، إلا ان الحياة كانت هي مصدر الرعب الدائم. وبرغم هذا الشعور فدائما ما جرم هؤلاء الرافضين لفرصة الحياة، وربط بين الفشل في اختيار الحياة

وبين الرغبة في وهم الحياة في الجنة.. وتناول «كافكا» في حكمة أخرى موضوع الطرد من الجنة قائلا:

«إن الطرد من الجنة في الأصل هو أمر أبدي، ويجب أن نقول إنه على الرغم من أن طرد الانسان من الجنة هو أمر نهائي، وأن الحياة في العالم حتمية، فان أبدية تلك العملية- أو بمصطلحات دنيوية نقول العود الأبدي لهذه العملية- تصنع رغم ذلك امكانيتها ليست فقط في امكانية بقائنا داخل الجنة الى الأبد، لكن كذلك وجودنا في الجنة سيكون أبديا حقيقيا سواء علمنا ذلك أو لم نعلم»(١٣).

لقد عدل «كافكا» رؤية كتاب العهد القديم عن وهم الجنة مع حاجته الملحة لاضافة ملحق لكتاباتهم، وبينما يؤكد كتاب العهد القديم على أن وجودنا في العالم له مهمة جعل الأرض مقدسة، فان «كافكا» مع حساسية القرن العشرين عرف أن مصدر هذا الزعم غير حقيقي بالمرة، الانسان عند «كافكا» يملك القدرة على معرفة مهمته وهي تقديس الوجود الانساني، ولكنه ارتاب في امكانية استكمال البشر لهذه المهمة بشكل سعيد ومسؤول.(١٤) فالوجود الإنساني هو مشكلة الانسان الخاصة به وبمهمة وجوده، وبشكل فريد يؤكد «كافكا» على ان فشلنا يتأرجح بين خطيئتين الأولى هي الصبر المفرط والثانية هي التسرع وعدم الصبر. وايما كانت التأملات التي يقدمها «كافكا» حول موضوع شهوة الحياة الفورية ووحدة الوعي الانساني، فان كلمة «كافكا» الأخيرة عن الموضوع هو انه إشكالية غير محلولة. ان صراع الحياة المرعب هو الارغام على الفعل والذي يحتمه الوعي علينا، ما يصوره لنا «كافكا» في أعماله الروائية والقصصية هو كيف نعيش في العالم ونفعل فيه مواجهين كل الشكوك وعدم اليقين والأخطار المحدقة بنا، كما نجد أفكار الكتاب المقدس تشكل مركزا لطريقة فهم «كافكا» للوجود البشري وتقديره للقوانين التي تحكم حياة الخطر.

تعد رواية «المحاكمة» تجسيدا لفكرة العود الأبدي للطرد من وهم الجنة عند «كافكا».

وتصير اشكالية الرواية هي الكشف عن تلك العلاقة بين الإنسان ومعنى القانون على ضوء تدمير تلك الحبات البلورية لتجلي الرب أمام الانسان. فيعيد «جوزيف ك». تمثيل الانسان في عملية العود الأبدي لظهور الوعي، بينما يفهم القارئ هذه الطبيعة الظالمة للحياة اليومية كمعطى في الرواية، الا ان العالم لم يكن هو مصدر بؤس «جوزيف ك». ربما العكس هو الصحيح: فلقد أرهقته المعارف المفاجئة التي تؤكد ان العالم الاجتماعي هو مجرد واجهة هشة تخفي وراءها هاوية الوجود الانساني ومأزقه.

لقد احتشد «كافكا» إشكالية الرواية بأكملها في جمل قصيرة ومقتضبة. استيقظ من حلمه «جوزيف ك». والذي رأى فيه عيون آدم وحواء بعد أكلهما من فاكهة شجرة المعرفة، فتوقف عن استكمال طريقه، ثم أنكر يقظته وومضة وعيه الذاتي وحاول ان يبتعد بنفسه عن التورط والتهمة التي ألقيت على عاتقه في السجن وقبل أن يعرف تهمته بدأ يؤكد على براءته(١٥). وقضى «جوزيف ك». معظم الرواية محاولا نسيان ما قد رآه هذا الصباح المشؤوم.

يبلغ تحليل «كافكا» للهروب من الوجود ذروته في مشهد الكاتدرائية، حيث نعرف لماذا ظهر رجل القرية بوصفه متدينا، فلقد ارتكب وفقا لـ«كافكا» خطيئة أولية وهي الصبر المفرط بعد ان ظل يترقب اللحظة التي سيتحقق فيها القانون بوصفه موضوعا حقيقيا يمثل ظاهرة. فقط في نهاية حياته نجده يحصل على ومضة تشبه فكرة افلاطون الغريبة عن «التذكر» والتي من خلالها

نفقد المعرفة عند ولادتنا ونقضي حياتنا محاولين استرداد ما قد نسيناه؛ وقد نموت دون أن نستكمل عملية التذكر. لقد وجه «جوزيف ك» سؤاله الى البواب قائلا: «لماذا لا يأتي شخص دونك يتولى مهمتك؟». وفي الموت عندما تظهر أشعة القانون عبر البوابة يعلم «جوزيف ك» ان هذا الباب كان مقصودا لا شيء آخر. لقد أصبحت البوابة هي المدخل الأصيل لمهمة بناء العالم.

لقد استنتج «جوزيف ك» سريعا ان البواب قد خدع رجل القرية، ويظهر البواب بوصفه شخصية مولعة بالسلطة وفي نفس الوقت شخصية تابعة وخاضعة. لقد رسم «جوزيف ك». النتيجة الصحيحة والتي تؤكد على الحكمة المأثورة في القصة هي عن التضليل، ولكنه يظهر ذلك لا لخدمة فكرة الكاهن الذي يحكي له عن التضليل الذاتي، بل يؤكد على امكانية كون البواب مخدوعا اكثر من رجل القرية.

ان مناقشة الخداع الذي وقع فيه البواب ليست سوى حيلة من الكاهن والذي يغير موضوع تناقض الحرية من مجرى الحديث، في تناقض مع رجل القرية، الذي كان رغم كل شيء حرا، نجد البواب سقط في العبودية؛ فهو خادم القانون ولكن مشروطيته تجعله يبدو أكثر حرية من رجل القرية. وبمعنى آخر ان خادم القانون يعد حرا فقط بقيمة تجلي القانون والذي يحدث من خلال شرطية الوصايا التي نبحثها في طريق وجودنا الاصلي.

نجد في لغة «كافكا» «جوزيف ك»، وغيره من أبطاله الآخرين يعانون من خطيئة الصبر المفرط الذاتية، فهم ينتظرون طويلا ويريدون تجنب المهمة الوجودية(١٦) ولم يلحظ «كافكا» هذه الخطيئة فقط بل هناك خطيئة أخرى وهي عدم الصبر والتسرع والتي تعد نقيض الصبر المفرط وكلا الاتجاهين خطيئة عند كافكا لأنهما يفترضان امكانية المعرفة اليقينية الكاملة.

ان شخصية «ك» في القلعة تجسد خطيئة عدم الصبر والتسرع ويقدم «كافكا» تلك الشخصية بوصفها شيئا آخر ما عدا كونها سلبية. فيتقدم «ك» من تلقاء نفسه لتولي مهمته مرتحلا خارج حدود عالمه المحلي الصغير ونجد شغله الشاغل هو البحث والتنقيب. يأمل «ك» تنفيذ مهمته ومشروعه في العالم. ونجد في القصة أهالي القرية أكثر من أهل القلعة هم الذين يتجادلون حول دعوى «ك» لمهمته في العالم ومشروعيته في أدائها، لكن في نفس الوقت لا تظهر مباركة القلعة لما يفعله «ك»، الذي كان محبطا على الدوام في محاولته لأداء مهمته في الحياة، ان قصة «القلعة» وكذلك «أمريكا» يظهران بوصفهما أكثر بؤسا من الطبيعة اليائسة للمحاكمة.

يؤمن «كافكا» ان الخطيئة الثانية هي أشد فتكا من استكانة وسلبية الصبر المفرط، ويساوي بين التسرع وعدم الصبر وبين وهم الطرد من الجنة، لقد اندهش «جوزيف ك»، «بغموض القانون لكنه آمن بلاشك بالاتصال المباشر بين الرب والإنسان، كما آمن بلا لبس بوجود القلعة، يبدو «جوزيف ك» دائما لا يفهم ان اسم القلعة يحمل في ذاته غموضا محكما، وبشكل آخر فشل «جوزيف ك» في التعرف على ان الامكانية النهائية لاكمال معرفة «الكل» هي شيء يفوق قدرة البشر.

يوسع «كافكا» من معركته وأهدافها في رواية «أمريكا» ورواية «البحث عن كلب» واللتين تبلغان منتهاهما بتهكم يحمل تناقضات وشكوك ««كافكا»» نفسه، ففي رواية «أمريكا» فجر «كافكا» وهم الجنة وامكانية وجودها على الارض. ونجد الرواية عامرة بالكوميديا والتهكم المغلف برؤى خيالية بديعة عن العالم الجديد(١٧)، كما نواجه في الرواية رحلة استعارية من حالة العبودية في مصر الى صحراء الحرية في أرض الميعاد. ان رؤية «كافكا» لتلك الرحلة لا تنتهي بذلك الاسهاب

الاحتفالي في الاصحاح الثلاثين من سفر التثنية في العهد القديم.(١٨)

دمر البطل الشاب في الرواية نفسه عبر سذاجته، وأرسله سلوكه للعدم عندما حاول الفهم، ان رواية «أمريكا» هي العمل الذي يعبر عن توجه «كافكا» نحو الايمان والأمل. فلقد اعتقد أن امريكا تختلف عن سجن أوروبا؛ انها عالم رحب تصير فيه الحرية امكانية بداخله. الا ان «كافكا» رفض أن تكون أمريكا هي فردوس العالم الجديد. من خلال وجهة نظر الحقيقة الوجودية للميلاد والموت فان أمريكا لا تختلف عن أوروبا. ان التورط والمعاناة، الألم والمتعة يتماثلان عند «كافكا».

يبدو من مصير شخصيات «كافكا» انه يؤكد على استحالة الامل في الوجود، الا ان هذا الاستنتاج يعد خاطئا في قراءة «كافكا».. فهو كاتب يمتاز بخصيصة فريدة وهي الحفاظ على وجهتين من النظر متناقضتين في آن واحد دون ان تنهار احداهما، وبينما يفجر «كافكا» رؤى مظلمة لتدهور الانسانية ومأساتها، الا انه لا يستسلم للاحباط واليأس.

يعبر «كافكا» عن ايمانه وأمله في قصة «البحث عن كلب» وهي احد أفضل ما كتبه من أعمال، وعلى الرغم من ان القصة كتبت في نهاية حياة «كافكا» الا انها تحمل نورا ووداعة ملحوظة. انها شهادة بصلاحية البحث الانساني عن السلام دون الايمان بوهم الفردوس أو العودة للجنة، تحكي القصة على لسان كلب عجوز ومحترم يطرح نفس الاسئلة التي طرحها ابطال آخرون في المحاكمة والقلعة.

يشترك الكلب مع الكثير من خصائص «جوزيف ك». في قصة القلعة ما عدا معاناته في نهاية القصة. يحكي الكلب عن اكتشافه منذ طفولته اختلافه عن غيره من الكلاب رغم تشابهه معهم في العديد من الأشياء، لقد كان كلبا باحثا عن معنى وجوده. وبالرغم من إخفاقاته الكثيرة وعدم مقدرته على الصوم مثلا بوصف الصوم كما يرى عملية ضرورية للبحث والمعرفة، تجاوز الكلب اليأس الضروري الذي هو نتيجة حتمية لكلاب يريدون معرفة شيء جديد.(١٩) ومع القيم المشرقة والبهجة العارمة يصف لنا الكلب كيف ان ابداعه اثبت بالكاد ما قد كان معلوما من قبل. تلك السخرية وهذا الهجاء لكل من السلبية التلمودية والعلوم الاكاديمية والتي رفضها الكلب المحترم بسبب ارتباطه بالمعرفة الوجودية بوصفها فعلا في العالم.

يتحدث الكلب في القصة عن طفولته وكيف صادف مشهدا بديعا لسبعة من الكلاب تغني، وان كانوا قد أبعدوه وأخافوه عندما اقترب منهم، الا ان موسيقاهم قد طعنت بطلنا وغيرت من مفهومه وعن كيفية قيادة زمام أمور حياته. لقد كان الحديث مع هذه الكلاب بمثابة نقطة تحول كبرى في حياة الكلب من مرحلة الطفولة الساذجة واعلانا بنهايتها، فما كان قاتما وملغزا أصبح اليوم واضحا ويعرفه تمام المعرفة.

ان الكلاب السبعة في القصة بمثابة استعارة الاتصال اللاهوتي وبزوغ لوعي الكلب، ما اظهروه كان كشفا صوفيا، فلقد أظهرت الحكاية ان الكلب استطاع ان يعي وجوده لكن دون ادراك للجمال والحرية الكامنة في اغنية أرواح الكلاب الحرة، لقد اصبح الكلب على وعي بأن حياته تتطلب فعلا وبحثا مع العزلة والاغتراب عن مجتمع الكلاب.

بغض النظر عن المعاناة والألم في الوجود خارج المجتمع، وعلى الرغم من انه تعرف على نفسه بوصفه كلبا في جماعة الكلاب، فلم يأسف الكلب على فراقه لجماعته من أجل الطريق الذي اختاره. ويشير الكلب الى مرحلة تجاوزه للبراءة ولكن لا يصفها بالفقدان، فيرى الكلب بتفاؤل ان هناك مع الخطيئة امكانية للسعادة القصوى في فترة الشيخوخة. وعندما خفتت حاجته للبحث عن

طبيعته وأصله ومصدر طعامه بدأ الكلب ينهمك في الموسيقى، ان الكلب بالطبع هنا استعارة للانسان[٢٠] يختلف الكلب بالطبع عن شخصية «جوزيف ك» والذي عرف ضرورة موته مثل أي حشرة، تحمل قصة «البحث عن كلب» شهادة على اختلاف كون المرء فردا وكونه يملك وعيا ذاتياً. وتعبر عن ذلك التوتر والصراع الذي يخوضه المرء عبر حياته في هذا العالم مشاركا في فعل الفداء والتطهر، ويتسع حديث القصة عن الطريق الذي من خلاله يتحول الفرد الى شخص واع كما تعلمنا القصة بان الكلب قد اصبح على وعي بذاته في اللحظة التي خاطب فيها الكلاب السبعة الموسيقيين[٢١] والذين هم استعارة للتواصل البشري الالهي.

ان الموسيقى استعارة للوحي في قصة «كافكا»، لقد توصل الكلب لوعيه الذاتي عبر الموسيقى؛ هذا يعني ان الوعي بالعالم بوصفه عالما موضوعيا أمر له معنى، كان الكلب يعد نفسه لانهاء حياته وهو مازال يبحث عن أهمية وجوده من خلال الموسيقى، لقد أصبح بطلنا في دائرة مغلقة لكنها ليست دائرة الخطيئة والاثم بغض النظر عن لعنته على الاسلاف- وهي التيمة المتكررة في أعمال ««كافكا»»- وضلالتهم وتقاعسهم عن حماية مجتمع الكلاب (هذه الضلالة التي تعد إعادة صياغة للخطيئة والسقوط) وتكراره لتذمره بعدم وجود أجوبة لاسئلته، الا انه لا يتهرب من طرح الأسئلة حتى لو كانت بلا اجابة.

إن «البحث عن كلب» هو العمل الذي يمثل رؤية «كافكا» الناضجة للوضع الانساني والوجود، يبقى الموضوع الأساسي هو نفسه عبر حياته الابداعية، فقط هناك مزيد من السخرية والكوميديا قليل من الرعب والخوف، يخبرنا «كافكا» ان الرعب من الموت والشيخوخة ليس بمثل فظاعة عبثية العالم والوجود. في أعمال «كافكا» الأخيرة تسكت أصوات الشك حول امكانيتنا في النجاح بوضع ارادتنا موضع التنفيذ في العالم بشكل دائم.

عندما فشل الكلب في محاولته للصوم ظهرت له الكلاب المغنية لتحييه مرة أخرى، لو كان «كافكا» يعلم بأن حقائقنا تقبع في علاقة بجملة الوجود فانه يعلم كذلك بأن المشروع الانساني هو في الأصل مشروع الحرية.. يؤكد «كافكا» بأن الاتصال بالرب هو أمر متعلق بعظمة الإنسان وحريته حتى لو كان الرب يكشف عن نفسه بشكل خافت، ان «البحث عن كلب» تنتهي بالصمت ولا تنتهي بأغنية الفرح للوضع الانساني:

«انها تلك الغريزة التي جعلتني- ربما من أجل المعرفة التي تختلف عن معارف اليوم- بمنحه الحرية شيء يعلو كل الأشياء، الحرية! آه تلك الحرية التي اصبحت اليوم عملا بائسا، ورغم كل هذا فهي شيء نتوق لامتلاكه».

ان أمل «كافكا» هو أمل هش، فالرب رغم تعاليه الا أنه مؤثر في الوجود، قد لا نعلم معنى الوجود، لكننا نعلم كونه يحمل دلالة ما، اننا في الجنة لا في وهم فردوس عالم الحيوان المزعوم، نحن في حديقة زهور بكل أنوارها وأريجها، لكن هذه الحديقة ليست بلا مخاطر؛ تنمو الزهور وتزدهر فقط مع الرعاية الدائمة، كما ان الزهور قادرة على تجريحنا، لقد أحس «كافكا» بالآلام الناجمة عن أشواك الزهور داخل وعيه المفرط، وأعلن أكثر من مرة بأنه لا يستطيع استكمال الحكاية لأنه بلا رسالة واضحة عن الأمل ومن ثم تصبح حكايته خطيئة.

أخطأ «كافكا» في شيئين: انه بالفعل أكمل لنا حكايته وقدم خطابا تفاؤليا، وأن اعماله تعكس وتتأمل بفنية رائعة هشاشة وتفكك مسائل الوجود، وتخاطبنا أعماله بحس كلي باهت حول التنويعة الظاهرة للوجود.

ان هذا الحس الباهت مثله مثل تأكيده بعدم

ثقته في حسم المعنى المطلق للوجود والدلالة الكاملة للوجود البشري الذي هو وجود للخطابات والاستعارات، بالنسبة لـ«كافكا» تعد أخلاقية الخطاب والتي هي منحة من الرب الذي يخاطبنا، والتي هي مصدر تفردنا في العالم، هي مسألة الحياة والموت.

الهوامش

١ – ان الوعي بان التراجيديا الكلاسيكية تتناقض مع الوعي الحديث ليس شيئا جديدا. فلقد أوضح لنا «شليجل» وكذلك «ليسينج» استحالة التراجيديا في اطار الكتاب المقدس مع المعرفة المتناقضة بالسر الشعوري الراديكالي المتزامن والذي يتطلب اشخاصا مسؤولين عن استعادة الوجود. كما أكد لنا «جوته» و«شيلر» بأن الدراما قد انتقلت من التراجيديا الى فن الأوبرا.

٢ – فيقول: «نحن على وعي بمشروطية الوجود الانساني ونعرف ضرورة ان نفعل في العالم وندرك قدرتنا على الار ر ادة ونعرف كذلك انه ليس في استطاعتنا السيطرة على نتائج أفعالنا وإرادتنا، قد نحب أن تتأسس أفعالنا على أحكام العقل، لكن تبدو كلية المعاني والتي تتأسس عليها أحكامنا بعيدة المنال عن الفهم الانساني، وبغض النظر عن عدم التكافؤ بين المعرفة والوجود الانساني فلن نتحرر من التزام وضرورة الفعل في العالم، يجب ان نلقي بأنفسنا في العالم بوصفنا فعلا من الايمان».

٣ – انتقد كتاب اللاهوت عدم ادراكنا لكلام الرب عن طريق اشاراتهم الى الاختلاف بين مباشرة كلام الرب المزعومة وفعله وفقا لما يصف وبين رد فعل البشر نحو كلامه. لقد ميز كتاب الأناجيل بين تقلص وجود الرب الذي لا يتكلم بشكل غير مباشر، بل بشكل شخصي من خلال وهم الرب الذي يتحدث فجأة بشكل مباشر وبين ذلك الرب الذي اصبح معتكفا وصامتا مختفيا الى الأبد.

٤ – هذا لا يعني بالضرورة مطابقة سيرة «كافكا» الذاتية بأعماله القصصية، فلقد أكد لنا «رضا بن ساميا» على أن «كافكا» مثل «مونتاني» من حيث كونه بطل كل رواياته وقصصه. انظر مقدمة ترجمته لكتاب

Deleuze. G. & Guattari. F: Kafka. Toward A Minor Literature ان مؤلفات «كافكا» ليست دائما تعبر عن سيرته الذاتية. فهو مثل جميع الكتاب يتمثل خبرته الذاتية ويحولها الى مادة لعمله الفني، وهذا الرأي نجده عند Eirch Heller والذي وازن بين الفن والسيرة الذاتية عند «كافكا».

انظر Heller. E: Franz Kafka. Princeton.

٥ – لا يجب هنا الاقتضاء بفكرة «فالتر بنيامين» الذي رفض فيها التفسيرات الطبيعية وفوق الطبيعية لأعمال «كافكا». انظر:

(Benjamin, W: Illuminations. New York 1969)

ان الميتافيزيقا تشير الى موضوع واقعية المشاكل في الحياة. في الحقيقة ان العالم الانساني ليس طبيعيا ولا فوق طبيعي، انه حقل أطل عليه الفيلسوف الألماني «مارتن بوبر» «البينية»، وهذه البينية تحيط بكل ما هو سياسي واجتماعي وديني. وفي علاقة مع هذه الفكرة نجد فكرة «دولوز وجاتاري» عن الانسحاب (المكان) والاستكمال/ الانقطاع (الزمان) فكرة سليمة. لقد استحضر «كافكا» بشكل متطرف كل ما كان مستبعدا في أعماق الأدب، الذي هو العالم الانساني والتواصل الواقع فيما هو أبدي او بمصطلحات علمانية يقبع في تجاوز التاريخية، لقد أراد «كافكا» اصلاح العديد من رؤى العالم. الا أن المشكلة تبقى عند القارئ في كيفية توجهه الى التأويل المفرط لأعمال «كافكا». انظر:

Marthe Roberts: AS Lonely as Kafka: A psychological Biography.

٦ – لقد عرف «كافكا» ذلك لأنه تحسر على موت أبطاله أيضا. عانى أبطال «كافكا» من علة ومرض الروح الاوروبية. وكان يتوق هو الى فوضى لا تختلف عن الوجود وأولية بالنسبة للخلق أو اللاوعي بحقيقة الحياة والموت. لقد حاول الهروب من القلق الذي يتمخض عن عدم اليقين وضرورة الفعل في العالم، ورأى نفسه وكل البشر بمثابة أفراد متشابهة رغم اختلافهم، الا انه اختلف عن أبطاله في صراعه لتجاوز مرضه وتحويله الى معطى من معطيات الحياة.

٧ – تعرف «دولوز وجاتاري» على رغبة «كافكا» للهروب من الحرية، ولكن ما ادعوه لا يعد تأويلا بقدر ما هو قراءة لنصوص «كافكا» في اطار فكرة الهروب من الحرية.

٨ – لقد تحدى «نيتشه» البشر كي يتخيل ضرورة عودة كل الأفعال عودا أبديا قائلا: هل يمكنكم تحمل ذلك؟ هل ستتحطمون جراء توليكم المسؤولية؟.. انظر (العبء الأثقل في كتاب العلم المرح).

٩ – اختلف الكثيرون حول دعوى ان «كافكا» كانت له ميول ميتافيزيقية ولاهوتية. انظر:

Marthe Roberts: AS lonley as Kafka.

على أية حال كل الجدل حول هذا الموضوع يعتمد على تعريف كل فريق للميتافيزيقا واللاهوت، فلو اعتقد المرء ان الميتافيزيقا التي مال اليها «كافكا» بوصفها المشكلات الواقعية في الوجود فان «كافكا» بذلك يعد كاتب الميتافيزيقا الأول. فلقد كان دائما علما بكوننا ولدنا في عالم فيزيقي الا أننا نعيش حياتنا في عالم من الاستعارات التي تتجاوز هذه الفيزيقية. لقد كان العالم عند «كافكا» مجالا للخطاب الانساني والتواصل، واعتقد أن هذا الخطاب

هو بالأساس معني بالحياة والموت. كما يمكننا ان نقول عنه انه كاتب لاهوتي اذا ربطنا ذلك بحديثه عن الله وانزعاجه من فكرته عن شحوب وغروب الطبيعة الالهية. انظر:

Brod, M: Franz Kafka, A biography. New York 1960.

١٠ - فرانتز «كافكا»: «جبل سيناء»، في الأعمال الكاملة طبعة نيويورك ١٩٥٧.

١١ - فرانتز «كافكا»: «كتاب الأوكتافات الثمانية» قصة في (ترتيبات الزواج، لندن ١٩٥٣).

١٢ - يبدو هنا «جلاتزر» على حق عندما أكد على أن مشكلة «كافكا» الأساسية مع تناقض الحرية كانت بالأساس استعارة لشهوته للخلود، انظر:

Glatzer, N. Franz Kafka and the tree of knowlwedge In Essays in Jewish Thoght. Alabama, 1978.

لقد كان يشير «كافكا» الى وعيه بأننا لابد وأن نأكل من شجرة الحياة من خلال فعلنا في العالم، وكانت مشكلته انه على الرغم من كونه واحدا من أكثر الكتاب وعيا بالطبيعة الاستعارية للخطاب، الا انه لم يستطع قراءة استعارة شجرة الحياة في سيناء، وتساءل الى أي مدى يمكن أن تتجسد الحقيقة، والى أي مدى يمكن أن نعيشها؟

١٣ - فرانتز «كافكا»: «كتاب الأوكتافات الثمانية».

١٤ - هذا لا يختلف كثيرا عن الأمر الذي تجسد في الاصحاح الثلاثين من سفر التثنية، إلا أنه في العهد القديم تقدم الأمر برؤية سعيدة وبلا قلق.

١٥ - لقد تصرف «جوزيف ك» مثل فعل آدم وحواء: بدأ آدم يلوم حواء على تمردها وبدأت حواء تلوم آدم على الحياة، ان انعدام المسؤولية هو مركز الهروب من الحرية.

١٦ - نجد كذلك فكرة «العازب» عند «كافكا» استعارة للتخلي عن المسؤولية عن طريق عدم ارادة الفعل، ففي قصة ترتيبات الزواج في القرية نجد» «كافكا» يقدم وهم النشاط الهائج الذي يخفي أبطال القصة من ورائه سلبية مفرطة. ويستخدم «كافكا» الوهم بوصفه ارادة المسخ عندما يظهر «سمسا» بوصفه ضحية، وتوضح القصة الطرق التي باسم الواجب يمكن أن تدمر العائلة، مرة أخرى نجد موضوع السلبية وعدم ارادة الحياة في العالم.

١٧ - لا يمكننا القول بأن الكوميديا غائبة في أعمال «كافكا» الأخرى، فهي تجد طريقها في أعمال «كافكا» من خلال أكثر المواقف يأساً.. في أمريكا هناك فقط توسيع للكوميديا والذي يعد أمرا غير شائع في رؤية «كافكا» للأشياء.

١٨ - ينكر «كافكا» دعوى سفر التثنية بأن «الوصية التي أوصيك بها اليوم ليست عسرة عليك ولا بعيدة المنال..» ولا يهتف مثلما فعل كتاب العهد القديم قائلين: «أشهد عليكم اليوم السماء والأرض قد جعلت قدامك الحياة والموت، البركة واللعنة، فاختر الحياة لكي تحيا أنت وتسلك، اذ تحب الرب إلهك وتسمع لصوته وتلتصق به لأنه هو حياتك والذي يطيل أيامك لكي تسكن الأرض...».

١٩ - لقد كان «كافكا» يضمر كراهية للغرور الأكاديمي. انظر قصته «تقرير الأكاديمية».

٢٠ - تؤكد لنا «مارتا روبرتس» على ان الكلب هنا استعارة لليهود خاصة يهود ألمانيا المنحدرين من تشيكوسلوفاكيا موطن كافكا الأصلي.. وتقدم قراءة معقولة للقصة من خلال ربطها بحياة اليهود في براج انظر:

Marthe. Roberts: AS Lonely AS Kafka.

لكن دون أن ننتقد رؤيتها تلك فان «كافكا» كان يهوديا شعر بمأساة الحياة وكونه عضوا في أقلية دينية داخل ثقافة سائدة أوروبية؛ كما كان «كافكا» فردا له وعيه الذاتي الذي من خلاله فهم ما يعني كونه فردا. أنكر «دولوز وجاتاري» كون الكلب يشير الى أي شيء فهما يتحرران من الرموز والاستعارات ولكن قراءة «كافكا» بتلك الطريقة تعد خاطئة كذلك. ويحتجان بأن هذه القصص تتكلم عن تحول البشر الى حيوانات عندما يتخلون عن مسؤولياتهم ويهربون من الحرية. الا أن هذه الرؤية قد تصلح مع قصة المسخ لكن لا تصلح مع قصة «البحث عن كلب» والتي يتعرف فيها البطل على الحرية لا يتهرب منها. وعلى الرغم من أن «دولوز وجاتاري» يعلنان تجاوزهما للتأويل الا ان مفهومهما عن الحياة في القرن العشرين حجب امكانيتهما لقراءة ««كافكا»» بشكل سليم، خاصة في حديثه عن «سمسا» في المسخ. فلقد أكدا على كونه ضحية القصة ولم يعلقا على السبل التي من خلالها دمر عائلته من خلاله هروبه من المسؤولية، ولمزيد من التفاصيل انظر:

Pascal. R. Kafka s narrators: A Study of his stories and sketches. Cambridg, 1982.

٢١ - الموسيقى في التراث الأوروبي خاصة في التراث الألماني تقوم بوظيفتها بوصفها استعارة للتعبير الأمثل على أهمية الانسان، فالموسيقى هي فن رياضي وتجريدي وفي نفس الوقت تعبير عن العالم الموضوعي، انها رمز الانسان الفريد، فتقدم الموسيقى نفسها بوصفها خطابا بشريا بلا كلمات.

* هذه ترجمة للدراسة التي وردت بالحولية الانجليزية (Literature& Theoligy) التي تصدرها جامعة اكسفورد، العدد رقم ٤ لسنة ١٩٩١، ص ص: ٣٧٥– ٣٨٧.



مسرح

مسرحية عشتار وتموز قصة حب إلهية

حياة الرايس *

الجزء الأول

في معبد من المعابد القديمة لمدينة سومر
تستوي عشتار ملكة على عرشها
يشع من محياها الألق والبهاء
بعدما وضعت على رأسها تاج السهول،
لفت جسدها بطيلسان السلطة،
قبضت بيدها على الصولجان اللازوردي
ومسكت الختم.

تطوف بها عذارى المعبد مسدلات غلالاتهن الشفافة على وجوههن، لابسات حللهن الطقوسية، هائمات حبا، فانيات تعبدا وسط غيمات البخور واللبان المحروق.

يرقصن على ايقاعات نقر يعلو ويخفت، ينبعث من طبلين كبيرين أمام وصيفتين تجلسان في مقدمة الخشبة واحدة جهة اليمين والأخرى جهة اليسار

والزوار يسكبون عطر الناردين أمام الآلهة عشتار المجسدة في شخص الملكة، يرشون زيت الزئبق عند قدميها

* كاتبة من تونس.

ويحرقون العنبر البحري.

يتوافدون محملين بسلال عنب التلال وتفاح البساتين ومشمش الجنائن وبرتقال السهول.

وبإشارة من الربة عشتار تتوقف كل حركة، تخر العذارى ساجدات، تتقدم وزيرة الآلهة الى مقدمة الخشبة:

- «اليوم يتوقف كل شاك عن الشكوى وكل داع عن الدعاء وكل ناذر عن النذر وكل متضرع عن أية ضراعة، اليوم تنقلب الأدوار وتتبدل المواقع من أجل سماع قصة عشتار: مأساة بحجم الآلهة.

من قال إن الآلهة لا تحتاج لحظة بوح هي الأخرى ومن قال ان قصص الآلهة أقل مأساوية من قصص البشر.

عشتار تخرج عن صمتها:

- «امرأة مثلكن انا

امرأة من سلالة الآلهة

وامرأة من نسل النساء

على تموز وقعت عيني

أنا آلهة الأرض المرحة الشهوانية الشهية

أحببت تموز حبا جارفا

تموز إله النبات وتكاثر الحيوان

على تموز وقعت عيني

في أقصى جنوب سومر- في أكاد.

أقدس المدن السومرية

أنجذب بولع أحدنا الى الآخر

واتحدنا اتحادا رقيقا

في عناق انتشائي، لم ينفصم

طوال أشهر الشتاء الطويلة.

كان تموز يرعى في ظل شجرة «الأريدا»

في حقول غير دنيوية

قطيعا لا يراه بنو البشر

كان الاله الشاب يحمي حيوانات

السماء وحيوانات الأرض

ويدرأ عنها أخطار أشعة شمس

الظهيرة المحرقة،

هذه الأشعة،

اشتعلت في جسدي حينما

على تموز وقعت عيني...

من أجل لقاء تموز

بالماء البارد استحممت

بالصابون المعطر دلكت جسمي

«طيلسان السلطة»، ارتديت

وقد عرفت كيف أحمل • بإغواء كبير-

تموز على الاستجابة لدعوتي

كما عرفت كيف أحمل البيت

والحرم الممتلئين بالنشيد

على الابتهاج معي

أيقظت مداعباتي الشهوانية

الراعي اليافع،

فتوله بي وغدا بفعلها رجلا.

أراد تموز أن يبرهن لي عن

رجولته، فانطلق في الصيد والطرد،

كما برهن عليها في فراش الحب

والمتعة

ويا ليته ما انطلق في الصيد...

كان سكان سومر يتوجهون لي

بالدعاء

من أجل أن: أفتح أرحام النساء

فقررت وتموز أن نقيم مراسم

الزواج المقدس

في مدينة سومر،

من أجل سومر.

وكان على جميع النساء الاقتداء

بآلهتهن.

ان يتهيأن لعرض

مباهجهن - عن رضا- لانظار

الرجال لايقاظ غريزتهم وحثهم

على التمتع بأجسادهن
وكان على الرجال أن يحذوا
حذو تموز إله نمو النبات
وتكاثر الحيوان
الذي يخضع لاغواء إنانا×
وسحرها.
ومن أجل نساء سومر ورجالها
أقمنا مراسم الزواج المقدس.
إنانا: عشتار
قبل لقائي بتموز
كنت قد منحت جسدي
الشهواني، العطش أبدا
جميع الذكور الأحياء فوق الارض
أما الآن فلم أعد راغبة إلا
في الرجل الوحيد الذي عرفت
الحب في أحضانه،
وعرفت ذلك الاحساس (الجديد علي)
بالامتلاء والكمال السعيدين لأناي الخاص.
ذلك الاحساس الذي لا يمنح إلا
للرجل والمرأة اللذين لم يخلق
أحدهما إلا للآخر.
هذا الاشتهاء للواحد المفرد
جعل الآلهة التي – تفتح أرحام النساء–
مثالا تحتذيه جميع النساء
فليس بكاف أن تشبع لذة
الاتحاد الجسدي الحواس فقط
بل عليها أن تروي القلب أيضا

وقد روى تموز بالحب قلبي
عندما ضم قلبه إلى قلبي
وكل معانقاتي قبله لم تكن
تعادل عناقا واحدا من تموز
الحبيب الذي توج بالحب
قلبي.
كان تموز الحبيب أغلى من
جميع رجال الأرض مجتمعين،
كانت تفيض بحضوره– دون سواه–
كل حواسي بالأمل والرجاء
واصبحت تسيطر علي رغبة واحدة
هي وحدها صاحبة الشأن والتحكم بي
رغبة امتلاك الرجل الوحيد
الذي أحب
والسعادة كل السعادة في البحث عنه
والفوز به والاستسلام له.
كنت فخورة بأبي – سن – اله
القمر العظيم، في مدينة– أور–
احدى كبريات مدائن سومر.
لذلك بعثت له برسالة أنبئه فيها
بنيتي التزوج من تموز
أردت أن استشير – سن–
قبل أن أهب نفسي
لعاشقي في شوق وفي معبدي
– جيبار –

كنت أحب أمي – فنجال– كثيرا
وأعمل بنصيحتها، ولكن أحيانا
كنت أخادعها.
حدث ذلك، بناء على طلب من
عاشقي تموز، لكي أمكث معه
في الجنائن، على ضوء القمر الفضي
في الليلة الماضية
حينما قادني «تموز» الى بستانه
أدخلني الى جنينته
تمشيت معه بين أشجارها الباسقة
وتوقفت معه عند أشجارها الممتدة
ثم جثوت كما يجب عند شجرة التفاح

في الليلة الماضية ناجيت القمر
أنا آلهة الزهرة أيضا
((في الليلة الماضية فيما كنت أنا الملكة أشع ضياء
في الليلة الماضية فيما كنت أنا ملكة السماء أشع ضياء
كنت أشع ضياء، كنت أرقص طربا،
كنت أترنم بإنشودة على اقتراب الضوء الساطع
التقى بي، التقى بي،
الرب وضع يده في يدي،
تموز، أنا ضمني الى صدره))

ادعيت التخلص من ذراعيه
لم أكن أعرف ما أقول لأمي.
ناديته: «تعال الآن أيها الثور البري
خلصني، يجب ان أذهب الى البيت
ماذا عساي أن أقول لكي أخادع
أمي ننجال؟».

لكني كنت سعيدة حين جاءني جوابه،
أنا المعروفة بالمكر والخداع:

« فلأخبرك، فلأخبرك
أي إنانا يا أكثر النساء خداعا، فلأخبرك
قولي إن صديقتي اصطحبتني معها الى الساحة العامة
حيث سلتني بالموسيقى والرقص،
وغنت لي أغنياتها الحلوة،
في الابتهاج الحلو قتلت الوقت هناك،
بذلك تواجهين أمك، في خداع
بينما نحن كنا على ضوء القمر ننغمس في شهوتنا
سأعد لك فراشا طهورا، حلوا، نبيلا،
سوف أقضي معك وقتا حلوا في فرح غامر»
حين استذاق تموز نكهة الحب معي،
قطع لي عهدا أن يجعل مني زوجته
الشرعية.
حينها جريت إلى أمي،
وأنا أنشد:

«أتيت الى بوابة أمنا،
أنا، جذلانه أمشي،
أتيت الى بوابة ننجال
أنا جذلانة أمشي،
إلى أمي سوف يقول الكلمة
سوف يرش زيت السرو على الأرض
هو الذي مسكنه يفوح عطرا
هو الذي كلمته تبعث فيَّ السرور العميق،
سيدي الذي يليق به الحضن المقدس،
تموز صهر – سن –
الرب تموز يليق به الحضن المقدس
تموز، صهر – سن»
لم أنس – سن –
كنت فخورة بأبي – سن – إله
القمر العظيم في مدينة – أور –
لم أنس أبي – سن – كنت أشعر
بحاجة لأن ألتمس موافقته قبل أن أهب نفسي لعاشقي
إليه أرسلت رسالة أنبئه فيها بنيتي
التزوج من الراعي تموز
كتبت له:

« بيتي ، بيتي
الناس سوف يقيمون فراشي المثمر
سوف يغطونه بشجيرات حجر الآزورد – الدورو–
سوف آخذ الى هناك تموز
سوف يضع يده في يدي
ويضم قلبه إلى قلبي
وضعه اليد باليد– ينعش الفؤاد،
ضمه القلب إلى القلب– لذته بالغة الحلاوة»

الكلام الموضوع بين قوسين كبيرين هو من الأناشيد الميثولوجية.



تشكيل

الرسم العربي الآن

مفهوم الأصالة الفنية بين خيارين

ليس أقل من التشتت، ولا أكثر من الانتقائية، الرسم الحديث في الوطن العربي الآن، لا يخترع أزماته من داخله، بل هو وليد أزمة دائمة، ابتلي بها منذ نشأته، وها هي تلتف الآن حوله مثل خيوط بيت العنكبوت لتخنقه، او على الاقل تتستر عليه في غياهبها، فن نشأ خارج الحاضنة الثقافية، في محاولة منه لاستدراج المحيط الثقافي الى منطقة استفهامية تقع خارجه، هي في الوقت نفسه منطقة مناوئة، كان حدثا ثقافيا غريبا ظل يكافح غربته هذه عن طريق اختراع أسئلة تخص الواقع الثقافي أكثر مما تخص واقعه، محاولة إنشائية تتحاشى وصف الواقع بأدواته.

فــاروق يوســف*

من المفارقات الغريبة التي صارت جزءا عضويا من تاريخ رسمنا، إن مفهوم الأصالة لم يتحقق إلا مشتبكا بالماضي، وكان مخترعو هذه العلاقة المريبة هم ذاتهم دعاة الحداثة الفنية وروادها. وهكذا يكون مفهوم الحداثة قد حل في ديارنا ضيفا ملتبسا وحائرا، التلفت هي صفته الأكثر إثارة للتساؤلات، فهو كمن يضع قدما على بر في حين يضع قدمه الأخرى على بر ثان. وما لم ينتبه إليه رواد الحداثة الفنية، هو إن دعوتهم قد انطوت على تناقض خطير بين الغاية والوسيلة، بين المرتجى والمسعى، بين الهدف المؤجل والسلوك العاجل. تناقض سيؤتي أكله ازدواجية ما بين القول والفعل، وانعدام للتوازن يرافقه اهتزاز في الرؤية، تنعدم معه القدرة على التحكم بالمسار أو الحكم عليه وحينها يكون كل ما هو ممكن مقبولا؛ الارتداد الى الماضي يقابله الاقتلاع عن الجذور، شهوة المضي بكل احتمالاتها يقابلها الاتكاء على الثابت والراسخ والمؤكد والمتفق عليه اجتماعيا. إن الفاصلة ما بين الطرفين لا تكمن في مدى الاستجابة لتحولات العصر فقط، بل في إمكانية حشد الوعي الشعبي أيضا. ذلك لان هذا الصراع بدلا من أن يندفع عميقا في مناطق تجلياته الثقافية صار مع الاحتكام لنوع التلقي يتخذ مسارات اجتماعية هي أضيق من ان تحتوي تفجراته، ومنذ ان اصبح الرهان شعبيا الى هذا الحد صار الرسامون العرب يتبارون، كل حسب مستواه، في إظهار مصالحتهم مع المشروع الجمالي الشعبي أو عدائهم لذلك

* كاتب وناقد من العراق.

المشروع. وفي المسافة ما بين الخيارين يتم قياس مفهوم الأصالة، وهو مفهوم كما هو واضح لا تحكمه شروط فنية خالصة. ذلك لان أصالة العمل الفني، وفق هذا المقياس، كان يتم تحديدها بناء على مقتضيات وعي مسبق لا صلة له بالفعل الفني لذاته. لقد شهدت طريقة التفكير العربية بالفن انحرافا واضحا على مستوى فهم واستيعاب مبادئ حرية الفنان أثناء عملية الخلق الفني. فهذه المبادئ ظلت مقيدة بارتباطها بمفاهيم جمالية افرزها الماضي وكرسها الحس الجمالي الشعبي حتى لدى دعاة الحداثة من الرواد او من الاجيال الفنية التي جاءت بعدهم. وظل الفنان العربي، والرسام هنا يمثله خير تمثيل، يرى أصالته إنما تكمن في الذهاب إلى الماضي والغرف من بحوره التي هي في حقيقتها بحور ناشفة، وهو ما لم ينتبه اليه الا قلة من الرسامين الذين طاردتهم الشبهات وظلوا متهمين بعداء الاصالة والتنكر للتراث والتواطؤ مع مشروع الغزو الثقافي الغربي. في حين طرح هؤلاء الفنانون معنى آخر وجديدا لمفهوم الأصالة الفنية يتفوق على المعنى السائد من جهة احترامه لحرية الفنان في استجابته لشروط فعله الجمالي الداخلية وعناصر تربيته الفنية، وهو أمر لا يتنافى على الاطلاق مع انتماء الفنان العرقي او الديني أو الاجتماعي. ومن ثم فانه لا يستبدل الحاضنة الثقافية التي تجمعه بالآخرين بحاضنة ثقافية أخرى، غريبة ومريبة النوايا، كل ما في الأمر إن هذا النوع من الرسامين شعروا أن ارتباطهم بفعل الرسم لذاته هو أقوى من إن يقاوموه بمصدات وعي لا يستجيب لحريته، بل ويخذلها، ولهذا مضوا وراء الهام هذا الفعل الذي يتستر على لذائذ حرية لم تكتشف بعد، وكانوا بذلك إنما يعبرون عن أصالة انتمائهم للرسم، عالما مفتوحا على ما لا يحصى من التوقعات والمفاجآت الجمالية. إن امتناع هؤلاء الرسامين عن الخضوع للمعنى السائد لمفهوم الأصالة، بل وتمردهم على هذا المفهوم إنما ينطوي على ثقة بمعنى بديل للمفهوم ذاته، معنى يأخذ بنظر الاعتبار استقلالية الفنان وخصوصية تجربته، وهنا بالضبط يكمن واحد من اهم المبادئ التي انطلق منها مفهوم الأصالة الفردية، وعلى قلتها فان تجارب الفنانين الباحثين عن أصالتهم الشخصية قد أثبتت أن مفهوم الأصالة هو الآخر لم يعد قالبا جاهزا أو وصفة معدة سلفا، وان من شأن إزاحته عن موقع صنميته ان يهب الفنان حرية مضافة. هي في الوقت نفسه فضاء

يخترقه الفنان وصولا إلى تحققه من جدارته الشخصية لابتكار جماله الخاص.

إن فنانينا اليوم وهم يجوبون المنافي، حالمين بفن يكون مخلصا، او على الأقل معبرا عن المحنة الوجودية التي ما فتئ المواطن العربي يغرف من لجتها انما يقدمون دروسا آهلة بالموعظة الشخصية، هذه المواعظ التي لو كرست نقديا لكانت التمهيد العملي للنظرية الجمالية العربية المعاصرة وبالاخص بعد ان افتضح هزال الدعوات إلى فن قطيعي، بحجة أبعاده الاجتماعية، حيث صار واضحا بعد كل ما أنجزته الأنظمة التي تدعي الثورية في الوطن الغربي من كوارث ثقافية واقتصادية وسياسية البعد النفعي والذرائعي التخريبي لهذه الدعوات.

يستفز فن منى حاطوم (إنجليزية من أصل فلسطيني) بشكل عام كل من لا يرى في الجمال مشروعا رؤيويا مرجأ، لا بسبب ما ينطوي عليه من اثارة تعبيرية مستترة، بل بسبب غموض ما يرمي اليه، ذلك لانه لا يقدم الشكل على ما يدعي إنشاءه، وبالأخص ان محصلته لن تكون شكلية بالضرورة، فالشكل لدى هذه الفنانة لا يطرح للتداول ومن ثم للاستهلاك، قيما جمالية محددة ومحاطة بمهارات تأويلية جاهزة، فن(حاطوم) ينتزع تراثه الشكلي من لحظة خواء تعبيري وهو لذلك لا يعني الا بهذا النوع من الفراق، فراق يقصد تكريس الأبدية، كونها نزعة استعداد للقبول بالقطيعة حلا جماليا غير مضمون. وهنا تتخطى هذه الرسامة عقدة الخوف من الطارئ، فهي تصنع من هذا الطارئ مبدأ مضيها الى ما اختارته من جمال بارد.. وهو جمال لا يستفز بذاته، بل يكون محط استفزاز، ذلك لانه لا يقيم صلة مباشرة بالمشاهد المعني بنسيج الجمال المباح والمنتهك تعبيريا وشكليا في الوقت نفسه، انه بالاحرى يزيح عن كاهل المشاهد أعباء التفكير بمرجعية ما يراه من أشكال، سواء كانت هذه المرجعية ثقافية ام اجتماعية او تاريخية، العمل الفني، هنا، يكون من جهة تماهيه مع عزلته، وسيلة لتحرير المشاهد من اسر التفسير المسبق والجاهز للفعل الجمالي، انه يطلق هذا المشاهد في فضائه، كما لو انه يكتشف براءته مجددا. وهي على العموم براءة مخادعة، اذ سرعان ما يعود المشاهد الى اسئلته التأويلية العميقة، ولكن حقا هل يمكن ان يبتكر العمل الفني بذاته هواءه الخاص؟ بمعنى هل يمكنه الاستغناء نهائيا عن مرجعياته كما نزعم؟

هنا ينبغي إن نتحقق من الخط الفاصل بين مفهومين للمرجعية: الأول يدعي الثبات بسبب مشاعيته، أي انه مرجع مقدس لا لشيء الا لانه مكرس ثقافيا. وهو ما يمنحه غطاء التداول الشعبي، أما المفهوم الثاني، فانه لا يدعي القدسية، بل انه يظهر قابليته على التراجع الضمني عن أحكامه. وهو مفهوم تمنعه شخصانيته من الانتشار بين العامة، في الحالة الأولى تكون المرجعية محددة بإطار وعي جمالي هو أشبه بالعقد المبرم بين المبدع والمتلقي أما في الحالة الثانية فان الخصومة بين الاثنين فيها لا يمكن إخفاؤها، وهي خصومة لا تقتصر على المعالجة الشكلية لفكرة الجمال، بل إن هذه المعالجة تختصر القطيعة.

بين عالمين: عالم يذهب إلى الجمال عاريا، وغير مسلح بنية التأليف الشكلي للفكرة وهي نية تتستر على محاولة مرآتية لاظهار المعاني، وعالم آخر يختص بالمعاني الشكلية والمضمونية ويسعى الى ابتكار اشكال متناغمة تكون بمثابة الوعاء الذي تأوي اليه هذه المعاني، والفن الجديد في جزء من مسعاه إنما يرغب في التخلي نهائيا عن عالم المعاني، وبالأخص منها ما ييسر عملية التراسل بين الفنان والمتلقي. فما يجب ان يواجهه العمل



الفني بكامل خبرته: عزلته الداخلية والخارجية على حد سواء. فهو من جهة يرتجل عصيانه الذاتي لخبرته الشكلية. الأمر الذي يجعله لا يمثل لحظة من لحظات التراكم المعرفي، ومن جهة اخرى فانه يزيح عن طريقه كل معرفة ممكنة، جماعيا. ان منطق الكشف بمعناه الالهامي هو المنطق الوحيد الذي تسري قوانينه بقوة غموضها. وهنا يكون الفنان إزاء مهارة من نوع مختلف، هي مهارة بقدر ما تكون ارتجالية بقدر ما تستلهم عزلتها، وهنا بالضبط تكمن أسباب الشعور بغرابة الاشكال التي تنتجها (منى حاطوم) وهي البريئة من أي انحياز شكلي.

فهذه الأشكال بالنسبة للمتلقي تطلع من منطقة عمياء، لا تاريخ يحكمها او تحتكم اليه، وهي لا تمارس تأثيرها على المتلقي اعتمادا على عاطفة مشتركة، بل هي تفعل العكس تماما، اذ أنها تنسف أية مناورة عاطفية ممكنة، مثلما تنسف أية شبهة شكلية محتملة. ربما كان هذا الفن تمهيدا لتحول جوهري في مفهوم الفن، إذا لم يكن هو في حد ذاته التحول الذي يشير إلى قيام منظومة جديدة من المفاهيم، التي تنقذ الفن من تحجر أساليب الحداثة. وهي أساليب صارت أشبه بممارسات الحواة المخادعة، فالفنان الحديث صار اليوم قريبا من منطق السوق، بل وملتبسا بهذا المنطق صار يخفي خيبته عن الأنظار، هذه الخيبة التي نتجت عن شعوره، بقوة الاتباعي في تجربته، حيث تناقض الممارسة الاتباعية مبدأ الحرية الذي يقوم عليه الإبداع، بغض النظر عن المثال المتبع.

إن الفن الجديد اذ يطرح أمامنا تجاربه (وهناك ما يجسد هذه التجارب في عدد من المحاولات في غير بلد عربي او في المنافي) فانه إنما ينتقل بالذائقة الفنية من منطقة استسلامها السلبي لقدر اسمه الجمال الى منطقة يكون فيها الجمال موضع تساؤل. وهنا يكون التلقي عنوانا لفعل إبداعي مضاف. وهو بالذات ما عجزت تجربة الحداثة الفنية في العالم العربي بعمرها الطويل عن الوصول إليه او اختراعه. وهو أمر يمكننا تبينه في استمرار الذائقة الجمالية لدى نقاد الفن بالذات في الخضوع لمفهوم التقاليد الفنية، وهذا المفهوم هو الآخر في حاجة الى توصيف جديد، فكما أرى ان التقاليد الفنية، بصيغتها العربية، بغض النظر عن عناصر تكوينها، هي بناء حجري أصم، لا يمكن اختراقه الا عن طريق نسفه او هدم جزء عظيم منه. ولهذا السبب يمكننا ان نفهم لماذا تنشأ التحولات الفنية الانقلابية خارج سياج هذه التقاليد. بل وفي حالة تناقض أساسا مع كل ما أفرزته من قيم جمالية وثقافية. ويمكننا ان نفهم أيضا لماذا يفضل الفنانون المجددون، مضطرين، الإقامة في المنافي على البقاء في الاوطان، واذا ما كان البعد الانساني في هذا السلوك واضحا، فإن المسعى الفني الذي ينطوي عليه هذا السلوك ما زال مسكوتا عنه. ان التجارب الفنية التي ترجو الذهاب بالمحاولة الانقلابية إلى أقصاها لا تقوم بذلك داخل العالم العربي، ومن ثم داخل الثقافة العربية، الا بأسلوب حي او مرتبك.

ويمكننا أن نجد في تجارب عدد من الفنانين العرب، التركيبية منها او المفهومية، وبالأخص في الامارات والسعودية خير دليل على الجرأة المغلفة بالخوف، ولذلك فان فهما جديدا للجمال لم ينشأ في الثقافة العربية، بل نحن الآن ما زلنا نعيش تجليات ذلك المفهوم الذي نشأ في خمسينات القرن العشرين، لقد بقيت المقولة التي تبلورت في ذلك الزمن تحكم زماننا بسبب النسيج الميت التي تتشكل منه عادة تقاليدنا الفنية والثقافية، ولذلك فقد بقي فننا، كوجود مفهومي، هو الفن نفسه الذي شهدت الخمسينات فورات نضوجه، وهو من هذا المنطلق فن قديم، فن ما زال يستعيد مرجعية تسكن زمانا غير زمانه. ولا يمكنني هنا ان

فن يذهب الى الزوال كونه خلودا هل يليق بشقائنا أن يذهب محنطا الى المتحف؟

استثني أي فنان عربي مقيم في وطنه من الوقوع في هذا الفخ المحكم، غير انني في الوقت نفسه لا يمكنني ان أشير الا الى عدد قليل من فناني المهاجر والمنافي ممن استطاعوا ان يحرروا فنهم من عبودية التقاليد الفنية العربية، كما وصفتها، هناك اليوم في أوروبا وأمريكا فنانون عرب يفوق عددهم عدد الفنانين العرب المقيمين في أوطانهم، غير ان جلهم مازال ملحقا بأشد مناطق ثقافته المحلية ظلاما، فهم يجدون في التقاليد الفنية الفلكلورية حائط المبكى الذي يعيد إليهم صورة الوطن المفقود.

وهو فن يشهر حداثته حدادا على موت الحداثة، وهنا تكمن احدى مفارقات ثقافتنا.

يعتقد الفنان العربي ان عصر الروائع لم ينته بعد، وان معجزة الخلق الفني ماتزال قائمة في ما لا يفنى، وهو ينظر باشفاق، مضطربا، الى التجارب الفنية العالمية التي تستلهم فكرة زوالها وتسعى اليها، وهو في ذلك انما يقيم اعتبارا لجسد العمل الفني لا لمغزاه، لأبديته المفترضة لا لسقوطه العابر في الفراغ النفسي. وكما ارى فإن الفنان العربي في هذه الرؤية إنما يجسد ارتباطه الأعمى بالمفاهيم التي تكرسها حياة أزاحت عن كاهلها عبء التاريخ المتحرك وسقطت في عتمة تاريخ ميت، هي الحياة العربية. وهنا تكمن واحدة من اكثر مفارقات ثقافتنا مأساوية فالفنان العربي، كونه عضوا حيا في الحياة بمفهومها الشامل، يدرك جيدا انه ضحية مزدوجة لهذا النوع من الحياة التي يعيشها العرب في لحظة من لحظات تدهورهم الحضاري: انسانا ومثقفا، ومع ذلك فانه فيما يفكر به وفيما يفعله إنما يستجيب لشروط هذه الحياة، بكل جمودها وتكلسها. هذه الثقة تتناقض مع مبدأ الشك، الذي يجب ان تتبناه الضحية او ما ينبغي لها ان تتبعه، غير ان الفنان العربي وهو الأكثر حساسية من سواه في تفسيري وتحليل الظواهر المعيشة، قد تماهى مع افرازات حياته الممعنة في نقصها الاتصالي، حتى صار هذا النقص فضيلة بنظر البعض. وصار ينظر إلى مغامرة الخلق الفني من جهة اتصالها بالماضي لا من جهة انفصالها عن هذا الماضي. وبغض النظر عن النيات المبيتة فان الفنان العربي، اليوم، هو كائن ماضوي يرى في الاستجابة لشروط العرض الانساني كما هو خير تعبير عن أصالته. ومن مغطس الصالة هذا ينظر الفنان العربي الى ما يجري من تحولات في العالم الخارجي. ومنطقه هو منطق الرافض الساخر، المتعفف، والحريص على الفن بمفهومه الذهبي إزاء ما انتهى اليه الفن من وضع مزر، رخيص، ومشاع، وزائل، وهو يرى ان الفن في العالم قد سقط في الحضيض، ولا تمثل نتائجه الجمالية الا موقفا عبثيا من الحياة ومن الفن في الوقت نفسه. وفي الحقيقة فان الفنان العربي في موقفه هذا يشبه الى حد كبير عقائديي الأمس الذين ينظرون الى تفكك الاتحاد السوفييتي على أساس انه خيانة عظمى للماركسية اللينينية، وكفى، وليس القصد من هذه المقارنة الدعوة الى الواقعية، بل محاولة للنظر الى العالم الخارجي مثلما هو، في حقيقته. وهو امر لا أظنه يسيرا على الفنان العربي وهو يرى في عزلته فكرة خلاص، انه يعيش حالة فرار نكوصية من الحاضر في اتجاه الماضي. ولذلك فانه لايزال يتمنى لاعماله الفنية مصيرا متحفيا. وهو يوفر لهذه الأعمال كل المقومات التي تجعلها قابلة للتحنيط. في حين ان المتحف الفني المعاصر قد اكتسب اليوم توصيفا جديدا أملى عليه وظائف جديدة تقع خارج المنحى التوثيقي، الجامد، وهي وظائف ازاحت المتحف من منطقة الاكتفاء المخزني، حيث تتكدس الاعمال الفنية متبعة معيارية تاريخية، الى منطقة التبشير الانتقائي بالحركات الفنية الطليعية، كما يفعل متحف (تيت) البريطاني بين حين وآخر. هذا التحول في الصفة المتحفية منح الفكرة المتحفية طابع حياة تتجدد، وهي حياة تتفتح على مغزى الفن في تحوله، ولا تملي على الفن شروطا متحفية مسبقة. هذه الشروط التي تضع في حسبانها معيارية جاهزة للخلود. وكما أرى فإن المتحف إذ يغادر أسطورته القائمة على إشهار كثافة الوجود

الفني قياسا للزمن، فانه يلقي بظلال اسطورة جديدة على العمل الفني لذاته، من غير ان يكون هذا العمل الفني قابلا للضم المتحفي. هنا مارس المتحفيون حيلتهم بذكاء لإنقاذ سمعة متاحفهم ليس إلا. فمن خلال هذه الحيلة يكتسب المتحف وظيفة في ادارة الحياة الثقافية. من جهة التفاعل مع متغيراتها، لا من جهة الفعل الرقابي، الأبوي، الصارم والعابس وغير المكترث، وهكذا تكون المتاحف، ، أو عدد منها، قد غادرت فكرة متحفيتها الميتة، في حين لا يزال يسعى الفنان العربي ولا يخفي وبضراوة لافتة، ولعه المتحفي، حيث تقف فكرة الخلود حاجزا بينه وبين اكتساب مهارات وحساسية جديدتين تجعلانه اكثر تمثلا لواقعه الهش وإنسانيته المبادة. ذلك لان هذه الفكرة بصلابتها تمنعه من استيعاب كل ما يحيط حياته من عبث ومجانية. وهو فيما ينتجه من أعمال فنية أشبه بممثل إغريقي وجد نفسه واقفا وسط حلبة سيرك ويأبى سوى ان يظهر بكامل أبهته التراجيدية. وهذا المثل ليس للمقاربة ولكن لتوضيح عناصر المفارقة ليس إلا، فالفنان العربي لا يزال يظهر حرصه على المسافة التي تفصل بين حياته وبين عمله الفني، ولا تزال الاعمال الفنية في العالم العربي مستغرقة في حياد سلبي يجعلها مؤهلة لكي تكون سلعة مترفة في سوق الفن. وليس غريبا ان ينتج يساريو الماضي العربي القريب لوحات وقطعا نحتية لتزيين بيوت الأثرياء الرجعيين، حسب التصنيف اليساري البائد. الأمر الذي يؤكد ان البوصلة التي يتبع الفنان العربي حركة إبرتها، هي بوصلة مخادعة، ولا يعتد بنتائجها. وهي بوصلة يغذيها خيال مقفل على عدد من البداهات التي لم تعد صالحة للاستعمال، اليوم فـ(الروائع) التي ينتجها الفنان العربي اليوم، ساعيا بها في اتجاه الخلود المتحفي هي في حقيقتها من مخلفات المسيرة التاريخية للفن، وهي لا تقدمه في العالم الا كونه كائنا منقرضا هو أشبه بديناصور استيقظ من غفوته فجأة، ويا للصدفة المرحة التي تجمعه بالديناصور في خزينة واحدة هي المتحف.

ان الفنان العربي (المعاصر) لا ينتج فنا معاصرا، لا لشيء الا لانه يمارس كل لحظة خيانة مبيتة لحياته، وهي خيانة مصدرها سوء فهم عظيم لهدف الفن ولوظيفة الفنان، ولولا سوء الفهم هذا لكان فناننا هو الاكثر قدرة على استحضار الأشكال الجمالية التي تليق بالعذاب والشقاء والألم الذي ينطق به الوضع البشري، وهي أشكال لا تعبر عن ذاتها الا بمواد فالتة من أي تقييم جمالي مسبق، ومواد تجلب فتنتها من انحسار المعنى الخالد للجمال، من ضموره المستتر، من رؤياه الكابوسية. هذا الفنان، لانه ابن واقع لا حدود لعبثيته، مؤهل لابتكار معنى آخر للجمال. معنى وحشي لا يبحث عن اية ألفة متحفية. ذلك لانه غير قابل للضم، وممتنع على اية محاولة للاستيلاء. غير ان الفنان العربي بعكس ما هو متوقع منه لم يتماه مع واقعه المعيش هذا، ولم يبتكر فنا يكون مرآة لهذا الواقع، لا بالمعنى التصويري، بل بالمعنى التجسيدي لعضوية هذا العالم. فلم يكن فنه ببنيته ونياته ودوافعه ومواده ابن هذا الواقع. هو فن لا يزال مصرا على أداء دور تزييني، عائم، ومغرب في الحياة. وهو دور لا ينسجم مع الدعوات النظرية التي يتستر خلفها أغلب الفنانين العرب. وهنا تقع مشكلة أخرى من مشكلات فننا، وهي مشكلة تزيد من عزلة الفنان لا عن الواقع فحسب، بل عن ذاته أيضا. ولذلك نراه يندفع وراء دعوات غيبية مضللة تغريه بالخلود، ولذلك فانه لا ينتج الا أعمالا مؤهلة للانضمام

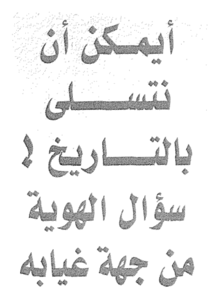
سقطت الأصنام والفنانون الخوارج في عزلتهم. الرسام العربي ابن المؤسسة المسحور بهوائها

للتاريخ بصفته محرقة ومؤشر زوال.

يبدو الاتجاه الحروفي في الرسم وكأنه آخر أصنام الحداثة الفنية في الوطن العربي التي تم هدمها، ولم تعد الذكرى كفيلة باعادة الاعتبار لهذا الاتجاه الفني الذي اجتاح الحياة الثقافية العربية في سبعينات القرن الماضي كإعصار، انطوى هبوبه على اجابات على عدد من الأسئلة الافتراضية التي بدت الحروفية وكأنها العلاج الشافي لعصيانها واستغلاقها. ولم تكن هذه الأسئلة وليدة عصرها، بقدر ما عبرت عن ارتداد غير ضروري إلى مرحلة الخمسينات، حيث سادت الرغبة في التأصيل المنضبط بقواعد وشروط الفكر البرجوازي الوطني. لقد اتخذ فنانو الخمسينات قرارهم في الدفاع عن حداثة أساليبهم الفنية بوعي سلفي. أي من خلال افتراض صلة (قد تكون جينية) بين أشكالهم والفن القائم او ذلك الفن الذي يفترض ان يكون قائما. وقد وضع فنانون رئيسيون نتائجهم الفنية قيد الدرس التاريخي. وعلى هذا الأساس أمكن النظر إلى محاولات جواد سليم في العراق ومحمود مختار في مصر واحمد الشرقاوي في المغرب. وكما يبدو لي من خلال قراءة تاريخية عابرة فان هذه المحاولات قد كفت واكتفت. أي أنها أزاحت الغطاء عن النبع وارتوت منه ولم تغادره الا بعد جفافه، بما يجعلها تمثل مرحلة تاريخية مغلقة. وإذا ما كان هناك فنانون ستينيون قد استعاروا في بدايتهم جزءا من النتائج الجمالية التي انتهت إليها المحاولة الخمسينية (محمد شبعة وفريد بلكاهية في المغرب، وضياء العزاوي في العراق وأدم حنين في مصر) فان هذه الاستعارة ظلت في حدودها الشكلية ولم تسع إلى تكريس الاستفهام الأصولي الذي انطلقت منه المحاولة الخمسينية. الأمر الذي يسر على هؤلاء الفنانين المضي، كل في طريقه التجريبي من غير الشعور بالذنب لعدم الالتفات إلى الوراء. لقد كانت الستينات مرحلة تحرر مزدوجة: تحرر الرسام العربي من أسئلة الخمسينات العربية وفي الوقت نفسه تعرف الرسم العربي فيها على حريته، فنا متخيلا لا يخضع لبحث جماعي عن الاسلوب. صار الأسلوب الشخصي هو الهاجس الملح لكل رسام في حين اندفع الرسم، مفهوما، إلى حدود التلميح المباشر بالعالمية، ولهذا وسط حمى التحول هذه لا يمكن النظر إلى (الحروفية) استنادا إلى اسئلتها الا من خلال كونها فعل استرجاع خمسيني، غير ان ما يجب الاعتراف به أنها هي الأخرى قد شكلت فضاء مختلفا على الرغم من أنها لم تجلب معها هواء جديدا. ولم تلفظ الحروفية أنفاسها إلا بعد ان تحولت الى مشروع تجاري سهل ومشاع وشعبي. وهذا ما لا تستحقه، ولا

يستحقه أي مشروع يقف وراءه فنانون ذوو رؤى مشعة ومؤثرة مثل شاكر حسن آل سعيد. الذي هو الآخر في وقت متأخر أصابته عدوى الستينات فغادر منفاه الحروفي. لكن هذا الاتجاه (الحروفي) لم يكن إلا ظاهرة هي مؤشر لما يمكن ان تقود اليه طريقة تفكير متأصلة في أعماق الفنان العربي. هذه الطريقة تتعلق بالأساليب التي يخترعها الفنان العربي (والمثقف العربي بشكل عام) لتبرير وجوده داخل فضاء ثقافي بعينه. فلأن هذا الفنان (ومن ثم المثقف) يعيش حيرة انتماء مستمرة، فان خياراته غالبا ما تكون ضيقة وهو يسعى من خلال هذه الخيارات الى ان يمهد لفنه اجتماعيا. ولا يتم هذا التمهيد الا من خلال استدراج المتلقي الى منطقة غير بعيدة عن خبرته الجمالية ومن ثم لا يشعر بالغربة فيها. وهي فكرة ملفقة، غالبا ما يدفع الفن ثمنها من حريته ومن قدرته على الاسترسال في نبوءته، التي غالبا ما تكون مبعث حيرة لما تنطوي عليه من مجهولية على المستوى المرجعي. وبسبب ذلك السعي الملفق لارضاء المتلقي، عاشت الحداثة الفنية في العالم العربي طوال حوالي خمسين سنة مقيدة بوعيها السلفي. هذا الوعي الذي يتستر على إمكانية الردة الكامنة، ذلك لان سؤال الأصالة بصيغته العربية كان الى وقت قريب قائما، ومحميا بقوة المؤسسة الرسمية كأحد اختبارات الولاء او بقوة المؤسسة شبه الرسمية كأحد الأسئلة النقابية. وكان اتهام التغريب هو الآخر قائما، بكل الهلع الذي ينطوي عليه هذا الاتهام كقوة عزل ثقافي. وكما أرى الآن فان سقوط الحروفية كآخر صنم من أصنام الحداثة العربية إنما هو جزء من سقوط عمارة البداهة العربية الخمسينية، ذلك السقوط الذي تأخرنا كثيرا في اكتشاف وقوعه. ولم يكن سبب ذلك التأخر إلا انغماسنا في سحر الماضي وغوايته.

ذلك لان سلوكنا الحداثي كان مشفوعا دائما بعاطفة عائلية ازاء الماضي، هي من بقايا تكويننا الريفي. الأمر الذي جعل النظرة عدائية إلى دعوات الهدم. وجعل الدعوة إلى القطيعة نوعا من التآمر. وهنا يكمن سر العطب السريع الذي تتعرض له كل محاولة للخروج على المسلمات الجمالية. فأما يلجأ الفنانون الخوارج الى التراجع وتقديم فروض الطاعة او يدفع بهم الاضطرار الى مغادرة أوطانهم سعيا وراء وطن افتراضي تكون محاولتهم الانسانية فيه مصانة. وبسبب هذا الاضطرار فقد غادر عدد كبير من الرسامين العرب أوطانهم انحيازا لحريتهم وكرها في النهايات الحزينة التي أدت إليها سبل الحكم في الوطن العربي في الوقت نفسه. لقد اقترنت البداهة الجمالية الماضوية بالعنف الذي يمارسه الحكم في الوطن العربي في حق معارضيه، فصار كل من يخرج على هذه البداهة بمثابة معارض سياسي. وأظن أن آلية الحكم ما كان بإمكانها ان تستمر بهذا التكريس الميت لولا اعتمادها على آلية ثقافية تفرض النهج الاتباعي حلا. ومن الغريب ان حركات الحداثة الفنية في العالم العربي في جزء مهم منها كانت تخدم في هذا الاتجاه. ولكن السؤال اليوم، وبعد ان سقطت أصنام كثيرة كان تكبل بقدسيتها الحياة العربية، وليست الحروفية الا أحد تجلياتها، ألا يواجه الرسام العربي محنة هي من نوع آخر، يلخصها ذهابه الى الرسم بمفرده، وهو أشبه بمن يخوض قتالا فرديا من غير أن يكون عارفا بفنون هذا القتال؟ ذلك لان هذا الرسام كان الى وقت قريب ابنا بارا للمؤسسة. (ولا يهم اذا ما كانت هذه المؤسسة سياسية أو اجتماعية او ثقافية). ولانه كذلك فقد تربى على نوع من الحماية التي تمثلها رعاية هذه المؤسسة لخطواته. وكان يستلهم جزءا عظيما من قوته من هذه الحماية، فكيف به يقوى على الوقوف



فردا وحيدا عاريا الا من فنه؟ لقد فشل غير فنان عربي مهاجر في اختزال المسافة بينه وبين فكرة الحرية. الأمر الذي يفسر لجوء الكثيرين الى الاحتماء بظل الفيتو الحزبي او الطائفي، وذلك استجابة لسلوك مؤسساتي تطبعوا عليه، وهو سلوك لا يشجع على التفكير في إمكانية خروج الرسم العربي الحديث من قمقم الوعي السلفي. وهو ما يمكن تبينه في الكثير من التجارب الفلكلورية الرثة التي تثير الشفقة وتدعو الى التشاؤم. أما المحاولات الأخرى التي جسدت نزعة أصيلة وراسخة للدفاع عن فكرة الحرية وتجسيدها، وهي ليست قليلة، فإنها كانت ولا تزال هائمة في فضاء غربتها. ويكاد يكون وصولها الى المتلقي العربي التي هي جزء من وجدانه الإنساني اقرب الى المستحيل. في ظل ارتباط التفسير السياسي الجاهز بالبداهات الجمالية السائدة، فهذا النوع من النتاج الفني هو من وجهة نظر المؤسسة جزء من فعالية الصوت المعارض الذي يجب خنقه. ولهذا فقد بقي فن الخوارج من الفنانين مكبلا بعزلته، محروما من إمكانية ان يغرس رؤاه في الأرض الطيبة.

في العقدين الأخيرين تراجع سؤال الهوية في الثقافة العربية بشكل عام وفي الفنون التشكيلية بشكل خاص. وكما أرى فان هذا التراجع على الرغم من إيجابيته النسبية، ما كان ممكنا لولا حالة التشتت الاستثنائية التي يعيشها النتاج التشكيلي العربي بسبب توزع الفنانين التشكيليين العرب بين المنافي. وهو ما أدى الى اضعاف المعرفة النقدية بهذا النتاج في ظل الغياب الكلي للتوثيق. هذا الغياب الذي هو بمثابة الآفة التي تلتهم عصرنا الثقافي وتعتم على النتائج الجمالية الخلاقة التي تمثل الواقع من غير ان يتمثلها هذا الواقع. وحتى البيناليات الفنية التي تشهدها غير مدينة عربية، دوريا، فانها تتعامل مع هذه الإشكالية بتعال انتقائي مريض، هو التعبير الأمثل عن تسلط الأمزجة الثقافية بشكل عام والامزجة الشخصية بشكل خاص على المشهد الفني العربي العام. ولذلك يمكنني القول ان هذه البيناليات لا تشكل البوصلة الدقيقة التي بإمكانها ان تعيننا على معرفة متغيرات وتحولات المحاولة التشكيلية العربية المعاصرة. بل ان هذه اللقاءات والتظاهرات الفنية هي الحاضنة الرئيسية لنشاط المافيات التي تتستر باسم الفن وقيمه الجمالية على أغراضها النفعية، ذلك لان شعار الهيئات المشرفة عليها هو تبادل المنافع ورعاية المصالح المشتركة. انها وللأسف مجرد بؤر للفساد الثقافي والمالي، فهل يمكن ان تكون مقياسا وميزانا ودليلا؟ هذه البيناليات، اليوم، تمثل جزءا من المرجعية الثقافية الممزقة وفي جانب آخر فان ما يكتب في الصحف العربية، بالأخص ذات الطابع العالمي، من مقالات نقدية واستعراضية عن هذا المعرض او ذاك تمثل هي الأخرى قصاصات مقتطعة من مجلد الحيوية التشكيلية العربية المنفية. هذا المجلد الذي صار يتضخم بشكل لافت في السنوات الأخيرة. فلسنا اليوم أمام ظاهرة الفنانين العرب المهاجرين، بل أضيفت إليها ظاهرة جديدة أكثر غموضا وأشد التباسا هي ظاهرة الفنانين العرب الذين ولدوا في المنافي. انهم أبناء المهاجرين. فإذا كنا نفتقر الى المعلومات التي تخص الآباء الذين كانوا يوما ما جزءا من حيوية ثقافتنا اليومية فما الذي يمكن ان نقوله عن جيل الأبناء، المحظوظين بغربتهم، التعساء بعزلتهم عن وسطهم الطبيعي. إن زمنا عظيما يفلت من بين أصابعنا لا لانه عصي على الاحتواء بل لأننا خذلناه بتقاعسنا عن تقبله كائنا تعنينا اخوته. ان الفنان العربي اليوم يضرب خطاه في أرض لا يسودها التعتيم على إنجازات الآخر الغريب فحسب بل وحتى على إنجازات الآخر القريب. واقتناص فرصة المعرفة متروك للصدفة أو للجهد الشخصي الذي غالبا ما يكون انتقائيا. ولكن هل يكفي هذا النوع العرضي والعشوائي من المعرفة؟ لست في حاجة الى الإجابة. ذلك لان الواقع يؤكد لنا يوميا ان ما نجهله من الفن العربي أكبر بكثير مما نعرفه. وبالأخص ان المكتبة العربية تفتقر الى ثبت بأسماء الفنانين التشكيليين العرب. فكيف بأساليبهم وبحوثهم الجمالية

ورؤاهم الفكرية؟ ان أقل ما يمكن ان يقال في وصف حاضر الفن التشكيلي العربي انه صورة صادقة عن الحياة العربية بكل تشوهاتها وانسداداتها وضيقها وانحسار الأمل عنها واستعدادها للردة والتراجع وضمور رغبتها في اكتشاف ذاتها. وبهذا يكون الفن العربي مخلصا لانتمائه الى الذات العربية، لكن على مستوى تمزقها وانحدارها وتشوهها فقط. ولكن وسط كل هذا التشتت والضياع هل يحق لنا استعمال هذا المصطلح الذي يبدو يقينيا، اقصد: الفن العربي. فهل هو كل ما ينتجه الفنان العربي بغض النظر عن انتمائه الأسلوبي والمنهجي والرؤيوي أم انه نتاج فني هو بمثابة التعليق المظهري لاستجابات جمالية لفكرة معينة عن الهوية؟ أظن ان في كلا الخيارين هناك خطأ ما، خطأ جوهري لا يتعلق بآلية الحكم بل بالمفهوم ذاته. فهل ضروري أن يكون لدينا فن عربي؟ واذا كان ذلك ضروريا فهل الواقع العربي بحجم إمكانية توليده أو اختراعه؟ كان سؤال الهوية الذي يعيش اليوم أسوأ لحظاته هو السؤال الجوهري في ثقافة أربعينات وخمسينات القرن الماضي.

وحين تبنته الأحزاب اليسارية اتخذ طابعا إلزاميا في طريقة التفكر العربية. غير ان هذا السؤال لم يعد إلزاميا، لا بسبب هزيمة الفكر السياسي العربي على مستوى واقعي، بل لان الفنان العربي قد اكتشف ان تجربته الجمالية قد تخطت حدود هذا السؤال الذي بدأ ضيقا، لا لشيء الا لانه كان منذ البدء سؤالا افتراضيا، بمعنى انه لم يكن فاصلة اعتراضية بين واقعين: واقع جمالي مكرس تراثيا وواقع آخر يتشكل بمحض إرادته. لقد كانت المعادلة مضطربة في أساسها، فما نملكه من ارث فني عربي في الرسم والنحت لا يمكن ان يشكل رصيد حيوية جمالية منفردة. وبالأخص ان مرجعيتنا في فهم ذلك التراث كانت مستعارة هي الأخرى من الغرب، والدليل على ذلك ان دعاة حداثتنا في الخمسينات كانوا أوفياء في نتاجهم الفني الى تجارب الفنانين الغربيين الذين استلهموا الشرق، فنا ومكانا وفلسفة.

إذن، لم يكن السؤال ملحا لاسباب فنية، بل كان كذلك لاسباب تاريخية تتعلق بفكرة الاستقلال الوطني من خلال فك الارتباط بالمحتل وبثقافته، لكن من خلال الاشارة باعتزاز الى ان ثقافة هذا المحتل قد التهمت جزءا من ثقافتنا. وكما أرى الآن ان هذه الفكرة قد احتالت على حقيقة ان ما لدينا من ارث فني لا يمكن ان يشكل بمفرده قاعدة لخلق فن يواجه الفن الغربي بقناعات جمالية متجددة كما هو الحال بالنسبة للفن الياباني مثلا. وافضل ما فعله أولئك الرواد الخالدون انهم اربكوا الاستعارة الغربية بحفيف النبرة العربية الإسلامية. ان فنهم وحده لا يكفي لاثبات أصالتهم، وفكرة الأصالة هذه هي الأخرى كانت منتزعة من طريقة تفكير مستعارة. واذا ما كان النتاج الفني العربي قد نجا منذ الستينات من الغرق في محليته والاستغراق في شعبويته فذلك يكمن سببه في ان الرواد من دعاة الحداثة أنفسهم كانوا نخبويين. وكان انتماؤهم الى الشعب مجرد دعابة تزينية. واذا ما كان هؤلاء الرواد قد غطوا انفصالهم عن الناس بدعاوى تراثية، فان فن الستينات وما بعده كان قريبا وبشكل مدهش من حساسية الشارع. لقد كان فنا يستقرئ الحدث المباشر ويضيئه جماليا من غير ان يموهه شكليا. وكان هذا الفن صادقا في اظهار انتمائه الى العالم. كان فنا عالميا من غير أي شعور بالنقص. ومن هذا الفن ولدت تجربة الحداثة العربية الحقة. وهي تجربة انتماء الى العالم والى الفن بصدق من غير حذلقة وبعمق من غير اعتذار. وكما أرى فان هذه التجربة قد تجلت في أعمال العديد من الفنانين العرب، في مقدمتهم شفيق عبود من لبنان وضياء العزاوي من العراق وآدم حنين من مصر وفريد بلكاهية من المغرب. وهناك تجارب أجيال من الفنانين العرب تجعل من احتكامي الى تجارب الفنانين المذكورين مجرد تسلية تاريخية.

أعود الآن الى سؤالي: أما زال سؤال الهوية ضروريا؟ وهل نحن في حاجة الى فن عربي؟ اعتقد ان القصة التاريخية لن تشفع لنا دائما. وما نحتاجه بشكل مؤكد يسبق الأمنية الى محاولة معرفة الذات: من نحن؟ وما فعلنا طوال هذا الزمن؟



سيوران
ما أقذرك حرفة أيتها الكتابة!

حوار: ميخائيل جاكوب
ترجمة: محمد الصالحي *

▲ يخيل لمن يقرأ كتاباتك انك تنبذ الحوار، وانك تعتبر كل موعد ضربا من الإهانة.. انني أستشعر الصعوبة التي قد تفرضها محاورتك لكنني مستعد لأحاول فعل ذلك. فاذا نحن بدأنا بطفولتك في رومانيا، فهل ما زلت تستحضر تلك الفترة؟

▼ نعم استحضرها وبقوة. ولدت في Rasinari ، قرية في منطقة Carpates الجبلية، تبعد عن مدينة Sibiu باثني عشر كيلومترا، أحببت هذه القرية كثيرا، وكنت أبلغ العاشرة يوم غادرتها للالتحاق بثانوية Sibiu . لن انسى ما حييت ذلك اليوم، أو بالأحرى، تلك الساعة التي اصطحبني فيها أبي استأجرنا عربة يجرها حصان، بكيت طيلة الوقت، كان لدي الاحساس بأن أيامي السعيدة انقضت، كانت لهذه القرية الجبلية بالنسبة للطفل الذي كنت فوائد جمة: قبل الفطور، كان بإمكاني أن أضيع حتى منتصف النهار، ثم أعود للبيت، لأضيع بعد ذلك ثانيه حتى المساء. ولقد استمر ذلك حتى سن العاشرة، للاقامة الجبلية تلك فائدة أخرى، فخلال الحرب الكونية الاولى سبى الهنغاريون والديّ باعتبارهما رومانيين، وبقيت أنا وأخي وأختي في كنف جدتي. لقد كنا أحرارا تماما، على الاجمال، كانت تلك أياما رائعة، أحببت الفلاحين كثيرا، وأكثر من الفلاحين أحببت الرعاة، كنت أكن لهم احتراما خاصا يوم فرض علي توديع ذلك العالم، أحسست وكأن شيئا تهشم بداخلي للأبد، بكيت وبكيت، ولن أنسى ذلك أبدا.

▲ من يستمع اليك، يظن انك اقتلعت، حقيقة، من موطنك الأصلي...؟

▼ نعم اقتلعت من الارض، من هذا العالم البدائي الذي أحببته كثيرا والذي منحني الاحساس بالحرية، وجدت نفسي، اذن في Sibiu، المدينة الشديدة الأهمية في النمسا الهنغارية. إنها عبارة عن مدينة حدودية تعج بالعسكر وتتعايش فيها اثنيات ثلاث، بدون مشاكل كما تلزم الاشارة الى ذلك: الألمان، والرومان، والهنغاريون. الثقافة الألمانية، كانت بالتأكيد، الثقافة الحقيقية، الهنغاريون والرومان كانوا مجرد عبيد يحاولون الخلاص، كانت بمدينة Sibiu مكتبة ألمانية شديدة الأهمية في نظري، على أية حال، بعد قريتي الأصل، وباريس، تبقى Sibiu المدينة الأحب، في العالم. اذا كان لكلمة حنين من معنى، فانه الأسف لكوني كنت مجبرا على ترك قريتي، في العمق، العالم الحقيقي الوحيد هو العالم البدائي حيث كل شيء ممكن، وما من شيء مضمر.

▲ اقتلعت ، اذن، المرة تلو المرة؟

▼ بالتأكيد، مرات كثيرة، هناك أولا واقع كوني فقدت طفولتي، ثم كل حياتي في Sibiu، لماذا كانت Sibiu مدينة هامة بالنسبة إلي؟ لأن هناك عشت أكبر مأساة في حياتي، مأساة استمرت

* شاعر ومترجم من المغرب.

سنوات طوالا، وطبعت بقية أيامي، كل كتاباتي، كل تفكيري، كل ما حققت، كل هذياناتي، كان مصدرها تلك المأساة، ففي العشرينات من عمري فقدت كل قدرة على النوم. أتذكر أنني كنت أتجول لساعات وسط المدينة Sibiu مدينة جميلة للغاية، مدينة ألمانية شيدت في العصر الوسيط، أخرج، اذن، حوالي منتصف الليل وأتجول في الشوارع. ببساطة لم يكن هناك سواي وثلة من العاهرات في مدينة فارغة يلفها الصمت.. أتوه لساعات في الأزقة، كشبح، وجميع ما كتبت فيما بعد أنا مدين به لتلك الليالي. كتابي الأول (على ذرى اليأس) يعود الى تلك المرحلة، لقد كتبته وأنا ابن الثانية والعشرين، وهو عبارة عن وصية لأنني كنت أفكر في الانتحار، لكنني عشت، لم أكن أمتهن مهنة، وكان هذا شيئا مهما للغاية. الحق أنني لم أكن أصلح لأي عمل لأنني كنت دائم السهر والتجوال الليلي في المدينة. فكيف سأمارس عملا أثناء النهار، لم استطع امتهان مهنة. كنت أتوفر على شهادة إجازة، وأنهيت دراساتي الفلسفية في بوخاريست الخ... لكنني رفضت أن أعمل استاذا، لاني لم أكن استطيع وبعد أن أسهر الليل كله، الهاء التلاميذ، أن أتحدث في أشياء لا تهمني في شيء. ليالي Sibiu تلك، كانت إذن أصل رؤيتي الى العالم.

▲ خولت لك تلك الليالي اكتشاف فضاء عجيب، اكتشاف شيء مفتوح، شيء فتان؟

▼ صحيح لكن في حالتي الخاصة هناك سوابق، لقد اكتسبت رؤيتي الى الأشياء في وقت مبكر، هذه الرؤية التي لم أدرك دلالتها إلا في سن العشرين، حيث استوعبتها بطريقة منتظمة. علي أن أشير بدءا الى أن والدي كان قسيسا، لكن أمي، في المقابل، لم تكن مؤمنة، ولهذا، ربما، كانت ذات استقلالية فكرية أكثر من أبي.. كنت في العشرين، إذن، يوم خطر ببالي، ذات ظهيرة، ما زلت أذكر، وفي حضرة أمي أن أرتمي على مقعد قائلا «لقد سئمت، تماما. أجابتني أمي: «لو كنت أدرك ما سيحدث لك، لكنت أجهضت». خلق لدي هذا الأمر انطباعا غريبا، لكنه ليس سلبيا. وبدل أن أثور، أذكر ذلك، ابتسمت، لقد كان ذلك بمثابة وحي، أن تكون نتاج الصدفة، من غير لوازم ولا اكراهات، كان ذلك بمعنى ما، نوعا من الحرية. لكن ذلك أثر على بقية حياتي. أمي، بعد أن قرأت بعض كتاباتي بالرومانية (كانت تجهل الفرنسية)، قبلتها، قليلا أو كثيرا، أبي على عكس أمي، كان شقيا، كان مؤمنا، وان كان من غير تعصب، انها مهنته كقس. لقد أزعجه، بطبيعة الحال، كل ما كتبت، ولم يكن يدري كيف يواجهني. أمي وحدها كانت تدرك أبعاد كتاباتي، وهذا شيء مثير، لأنني استخففت بها بداية الأمر. لكنها قالت لي يوما: «بالنسبة إليّ، لا شيء غير سيبستيان باخ». منذ تلك اللحظة، أدركت الشبه بيني وبينها، حقيقة، لقد أورثتني الكثير من النقائض، لكن أيضا، بعض القيم. هنا تكمن الهامات تطبع حياة كاملة. في هذا الوقت، تحديدا، حدث شيء ما ذو دلالة، تعلمون أنني كتبت كتابا، هو الثاني أو الثالث، منحته عنوان (دموع وقديسون)، نشر باللغة الرومانية عام ١٩٣٧، ولقد تم تلقيه بفتور في البداية، لأن الناشر كان في بوخاريست، لحظة كان الكتاب جاهزا، في حين كنت أنا في vosarB. تلفن إليّ ليقول باستحالة نشر الكتاب، الحقيقة أنه لم يقرأ الكتاب لحظتئذ. ولم يفعل ذلك الا لاحقا، قال لي: «لقد اغتنيت بفضل الله. ولهذا لن أنشر كتابكم». (يضحك سيوران). انه تصرف تلقائي. قلت له: «إنه، في العمق كتاب ديني». فافحمني بالقول: «ربما، لكنني لن أنشره». انها السنة التي جئت فيها باريس، وكنت قد قلت له: «أنا ملزم بمغادرة البلد، علي أن أكون في باريس بعد شهر». فقال لي: «هذا ممكن. لكنني في غنى عن كتابكم». كان هذا كل جوابه!. ولجت مقهى مهيض الجناح وقلت في نفسي «ماذا فاعل أنا الآن؟». لقد أحببت كثيرا ذلك الكتاب لأنه جاء ثمرة أزمة عقدية، عثرت، أخيرا، على ناشر، أو بالأحرى كتبي قال لي: «أنا سأتكفل بنشر كتابك». هكذا غادرت رومانيا قاصدا باريس. نشر الكتاب في غيابي عام ١٩٣٧، ووضع ذلك والدي في حالة صعبة. كتبت الي أمي وأنا في باريس: «لقد فهمت كتابك. لكن كان عليك ألا تنشره ونحن أحياء لأنك وضعت والدك في موقف حرج جدا، وأنا كذلك باعتباري رئيسة النساء الارثوذوكسيات... انهم يستهزئون بي في المدينة». هكذا طلبا مني بالحاح سحب الكتاب من السوق، لكن الكتاب كان قد طبع بلا ناشر، لهذا لم يكن له انتشار واسع. لقد استوعبت أمي رغم ذلك، فحوى الكتاب، قالت لي: «نلاحظ أنك تعاني من فصام، فهناك تجديف الى جانب الحنين». كان ذلك الكتاب نتيجة أزمة متولدة عن الأرق. ولهذا كرهت دائما الناس الذين يستطيعون أن يناموا، إنني أجد ذلك غير مفهوم، لأنني لست أتمنى إلا شيئا واحدا: أن أنام. لقد تعلمت شيئا، إن ليالي الأرق، رغم ذلك، من الأهمية بمكان.

▲ إنها ليالي السهاد التي تنتج فيها...؟

▼ لا ننتج فيها فقط، بل كذلك، وهذا هو الأهم، نفهم فيها، انظر: لحياة بسيطة: يستيقظ الانسان، يقضي سحابة يومه يعمل، يتعب، ثم ينام. يستيقظ من جديد ليعيد نفس الشيء، ان ما يمنح ظاهرة الأرق غرابتها انه لا انقطاع لسيرورة النوم لكن الأرق صاح في قلب الليل، طيلة الليل، بالنسبة اليه ليس هناك فرق بين الليل والنهار، انه نوع من الزمن اللانهائي الأبدي.

▲ الشخص الأرق يعيش زمنية أخرى؟

▼ مطلقا. انه زمن آخر، عالم آخر، ما دامت الحياة غير محتملة الا بالانقطاع، بعدم الدوام، في العمق، لماذا نحن ننام؟ اننا ننام ليس فقط لنستريح، بل كذلك لننسى، ان الشخص الذي يستيقظ صباحا بعد ليلة من النوم يتوهم انه سيبدأ شيئا ما. لكنك ان قضيت ليلة سهاد لا يبدأ أي شيء، في الثامنة صباحا أنت في نفس الحالة التي كنت عليها في الثامنة مساء. فيتغير فهمك للأشياء جميعا، بالضرورة، إن عدم ايماني. أبدا بفكرة التقدم، وعدم سقوطي ضحيتها، يعود للأرق تحديدا.

▲ هل يتعلق الأمر بلحظة نرى فيها العالم سلبيا؟

▼ سلبيا أو ايجابيا ما شئت. لكننا نكتسب مفهوما آخر للزمن، لم يعد الزمن هو الذي يمر، بل هو الذي لا يمر، وهذا يغير من طبيعة حياتك، لهذا اعتبر ليالي الأرق أكبر تجربة يمكن اكتسابها طيلة الحياة، انها تطبع بقية أيامك، هكذا نفهم لماذا يلجأ الى حرمان المتهمين من النوم أثناء التعذيب: بعد ليالي قلائل، يعترفون بكل شيء! إن سر الحياة، سر الانسان يكمن في النوم، فالنوم هو ما يجعل الحياة ممكنة، لي اليقين اننا اذا حرمنا البشر من النوم، ستكون هناك مذابح غير مسبوقة، وسينتهي *التاريخ*.

هذه الظاهرة فتحت عيني للأبد لأعترف ولأقول: إن رؤيتي الى الأشياء هي نتيجة هذا الأرق، وأكاد أقول: «أرق العقل». انه اعتراف مبالغ فيه، لكنه في نهاية الأمر، حقيقي، أضف الى ذلك، وهذه ظاهرة مثيرة، ان عشقي للفلسفة، للغة الفلسفية حيث كنت مولعا بعلم الاصطلاح الفلسفي... هذا العشق امحى بسبب الأرق، لقد أدركت أن الفلسفة لن تفيدني في شيء، لن تجعلني أتحمل الحياة، خاصة الليالي، هكذا فقدت كل أمل في الفلسفة.

▲ لكنك ظفرت بصداقات في الميدان الأدبي.

▼ نعم بالتأكيد، حدث هذا يوم تأكدت من أن الفلسفة لن تفيدني في شيء، وأنني لست في حاجة الى رطانة الفلاسفة، على كل حال، فالأدباء بالنسبة الي أفضل، ان دوستويفسكي، في نظري، هو العبقري الفذ والروائي الأكبر، عنده نجد جميع ما نتمناه، جميع الفضائل، لقد قرأت الأدب الروسي كثيرا، تشيخوف، طبعا.

▲ متى تحديدا، شرعت في قراءة دوستويفسكي؟

▼ منذ البدء لكنني لم أستوعبه الا فيما بعد، خلال ليالي الأرق استوعبت عمله. إنني في كل الأحوال، لا أحب سوى المرضى الكبار، وعندي، الحق يقال، أن الكاتب غير المريض هو تقريبا، وبشكل صريح، شخص من الدرجة الثانية.

▲ تبدو النزعة الدوستويفسكية جلية في كتابك «دموع وقديسون» مع هذه المرأة التي هي في نفس الوقت عاهرة وقديسة.

▼ نعم، صحيح، سأحكي لكم لماذا كانت لهذا الكتاب أهمية خاصة لدي باستمرار، كنت في Brasov خلال السنة الوحيدة من حياتي التي حدث فيها وأن مارست مهنة. كنت *أستاذا للفلسفة*، في الثانوية، لكن سيتأكد لي، لاحقا، استحالة مزاولة هذه المهنة، ولم يكن يدور بخلدي سوى فكرة واحدة: السفر الى فرنسا فرارا ودرءا لهذه المهنة. مروري من ثانوية Brasov كان حقيقة، كارثيا، كانت لي حكايات مع التلاميذ، مع الاساتذة، مع الناظر.. باختصار، مع الجميع، نجحت، *أخيرا*، في الذهاب الى باريس، لكن، وكما أشرت الى ذلك سابقا، ثار الجميع في وجهي يوم صدر كتابي عن القديسين، باستثناء شابة أرمينية، في ربيعها السابع عشر، كتبت الي رسالة مؤثرة، لقد كان ما حدث لي حدثا أقنعني انه اذا كنت أحمل قلقا دينيا، فانني لن أؤمن أبدا. في العمق فقدت وهما عظيما.. أعدت قراءة المتصوفة، لكن الذي أثارني عند هؤلاء هو الشيء الخارق المتمثل في امكانية حديثهم الى الله، كما يتحدث الواحد منا، نحن البشر، إلى الآخر.. بالنسبة الي، افرحني كثيرا أن يُقض مضجعي، فالايمان يظل بذلك ممكنا، حتى اليوم، لا أستطيع *القول انني* في منأى عن الاعتقاد. لكن الذي ألاحظه هو انني لا استطيع أن اؤمن، إن الايمان هبة، هناك، حقيقة، كثير من الناس يثيرون هذه المسألة، بشكل ملتبس، ولكن بالنسبة إلي، هذا مستحيل.

▲ اذن، حتى في هذا الوقت المبكر، كان الفلاسفة والمتصوفة أكثر أهمية من فيلسوف كهيجل أو كانط.

▼ أهمية قصوى بالتأكيد، القديسة تيريزا دارفيلا لعبت دورا

مؤثرا في حياتي، لقد تأثرت عظيم التأثر بالسيرة الذاتية لاديث شتاين. هل تدري كيف تابت هذه المرأة الى الله؟ كانت في زيارة، يوما، لصديقة لها فيلسوفة، وبما أن هذه كانت خارج البيت وتركت لها وريقة تخبرها فيها بعودتها بعد ساعة من الزمن، فقد انكبت اديث شتاين على كتاب حول حياة القديسة تيريزا، فاستمالها جيدا.. انه سبب ايمانها، تبدي جميع الكتابات عن إيديث شتاين استغرابها ودهشتها لهذه المسألة، والأمر لا يستدعي أبدا دهشة وإعجابا، فلتيريزا أسلوب يستطيع التأثير فيك كليا، وان كنت أنا شخصيا، لم أغير موقفي بعد قراءتها، لم أؤمن، لانني افتقر للالهام الديني.. لقد علمتني القديسة تيريزا الشيء الكثير، بل خلقت لدي اضطرابا، لكن الايمان هبة تولد مع الانسان. استطيع أن أعيش كل الأزمان، باستثناء الايمان نفسه، الذي هو بدوره أزمة، لكنها أزمة الآخرين، وليست، أبدا، أزمتي، معنى هذا انني قد أعاني الأزمة، لكنني يقينا، لن أعاني الايمان.

▲ وماذا عن الشعراء؟

▼ استمالني الشعراء، طبعا، لكن هناك، كذلك، هذه الظاهرة البلقانية جدا: ظاهرة الكاتب المحبط، بمعنى الكاتب الموهوب جدا، لكنه لا يصير كاتبا، الذي يقدم وعدا لكنه لا يفي بالوعد. أصدقائي الكبار في رومانيا لم يكونوا كتابا، البتة، لكنهم كانوا محبطين. كان هناك خاصة شخص كان له كبير الأثر على تكويني، شخص درس اللاهوت وكان من المفروض أن يصبح قسا، كان عليه فقط، ليتحقق ذلك، أن يتزوج، يوم الزواج، والجميع في انتظاره، قال في نفسه انها حماقة واختفى، انتظره الجميع طوال اليوم في الكنيسة ولم يظهر الا بعد أشهر عدة. كان له تأثير كبير عليَّ. لم يكن موهوبا، ولا كان بمقدوره الكتابة، ولا يطالع الا لماما، لكن معرفته بالطبيعة البشرية، وبالنفسية الفطرية للانسان كانت، ببساطة، فريدة لم ألاحظ قط، انه أخطأ بصدد شيء ما، كان ذا ذكاء مطلق، وكان مجرما وعنيفا، خالطته بانتظام، واحدة من الذكريات العالقة بالذهن، وستظل، هي ليلة قضيناها معنا في Brasov سهرنا حتى الخامسة صباحا نجوب الشوارع، تهنا طيلة الليل، وفي ختام حوارنا انتابني دوار، لأننا دمرنا كل شيء، كل شيء، كان أشد قسوة مني فيما يتعلق بالانكار والنفي. أسر اليَّ كذلك بكثير من خفايا حياته خلال هذه المحادثة الحميمة. أسرار لم يفه بها يوما أمام أحد، بفضله، تعلمت إلى أي مدى يمكن للإنسان أن يذهب. فيما يتعلق بالنفي والانكار ذهب هو الى اقصى الحدود.

▲ ونفيك أنت وإنكارك تجسدا في كتاباتك؟

▼ استمر النفي والإنكار في الكتب، لكن، ابدا، ليس في الكتب وحدها، لقد شكل هذا الشخص بالنسبة إلي. في كل الأحوال، تعبيرا عن الذكاء في يأسه وخطورته، ان الذكاء، في العمق، يتعارض والحياة، ان هذا النوع من الانكار يمكن ان يقود صاحبه الى الانتحار، انه العدم، حقيقة، يصل الشخص الى الوعي المطلق بالعدم، في حالات كهذه، ليس أمام الانسان سوى الانتحار، او التدين أو... لست أدري. انها حدود بلغتها في حياتي كثيرا من المرات، لكن ليس ابدا بنفس حدة هذا الشخص، المثير في الأمر انه شخص يمنح الانطباع بكونه مغتبطا وصافي السريرة، لم يكن عدوانيا ولا دنيئا، لكنه كان عاجزا عن تكوين أدنى وهم عن أي شيء كان، هذا، بدوره، نوعا من المعرفة، لانه، في العمق، ما تكون المعرفة ان لم تكن تقويضا لشيء ما.

▲ المعرفة المضللة؟

▼ انها ليست مضللة، فقط، كل معرفة تصل ذروتها خطيرة ومضللة، لان الحياة- وأنا أتحدث عن الحياة نفسها لا عن المعرفة المسماة فلسفية- ليست محتملة إلا لأننا لا نبلغ أبدا مداها، أي مشروع، مهما يكن، لا يمكن تحقيقه الا اذا كان لنا حوله حد أدنى من الأوهام، من دون ذلك، من دون أوهام، ننتهي الى الفشل، ان الذكاء المطلق هو العدم، سأضرب لكم مثلا حتى أبين بوضوح أكثر الجانب الشيطاني لشخصية صديقي. تيمَّت، ذات يوم، بامرأة شابة، وعندما لاحظ كيف استهوتني قال لي: «لا معنى لهذا الحب، أبدا». كنت قد تعرفت اليها للتو، كان حبا من أول نظرة، هو يعلم ذلك، لكنه قال لي: «هل انتبهت جيدا لقفاها؟» أجبته انني لم أبدأ مشاهدتي من القفا. «انظر جيدا» قال لي. نظرت الى قفا المرأة رغم أنني وجدت ذلك حماقة تامة ودناءة فريدة. نظرت فلاحظت دملا في قفاها، ضرب صديقي بكل شيء عرض الحائط. لقد أثارني ذلك بشدة، هذا الجانب الشيطاني في شخصه، كان مستحيلا ان يصبح شخص كهذا قسا. كان عليه أن ينتبه الى هذه الاستحالة، لا شعوريا، فيفر يوم زواجه، نظرته الى الحياة كانت سلبية. والنظرة السلبية الى الحياة ليست بالضرورة معرفة خاطئة، انها ببساطة شيء مناقض للحياة ذاتها.

▲ **هل كان هذا الشخص ثمرة بلقانية محضة؟**

▼ نعم، صحيح، بسبب افتقاره للاعتدال، لنذهب بعيدا حتى نشرح هذا أكثر: ان فكرة المجاملة في الغرب، في الحضارة الفرنسية تحديدا، هذه الفكرة، اجمالا، ما هي؟ انها حدود نقبلها بتبصر. لكن بالمقابل يستحيل الحديث عن حضارة بلقانية، ليست لدينا أدلة على وجود هذه الحضارة. نحن، في البلقان، مجبولون على التطرف، روسيا والأدب الروسي خاصة، شبيهة لنا في هذا، تمثيلا. لدي حساسية قوية تجاه الضجر، لقد ضجرت طيلة حياتي، والأدب الروسي يتمحور حول الضجر. انه العدم الدائم، أنا نفسي، عشت ظاهرة الضجر بشكل مرضي، ولقد فعلت ذلك لانني أحببت أن أكون ضجرا، لكن المشكل هو ان الضجر يتحول الى شيء شنيع كلما صار عادة.

▲ **هل الضجر بهذا المعنى جزء من زمنية مختلفة؟**

▼ نعم بالتحديد. ان الضجر، في نهاية الامر، سببه الزمن، رعب الزمن، الخوف من الزمن، وعي الزمن، تجلي الزمن، الذين لا يملكون وعيا بالزمن لا يضجرون، الحياة ليست محتملة الا اذا فقدنا الوعي بكل لحظة تمضي، من غير هذا، لا نستطيع الاستمرار، ان تجربة الضجر سببها الوعي المخرج بالزمن.

▲ **حكيت قبل قليل نادرة تبين ان كل كتابة تخفي صوتا باطنيا.**

▼ هناك بواطن في كل أعمالنا، وهذا هو الأهم نفسانيا، اننا لا نعرف الا الظاهر، الجانب المصطنع، نصل الى ما هو شكلي، لكن الأهم هو الوصول الى المضمر الذي هو سر كل موقف وقصد، ولهذا فكل أحكامنا على الآخرين، وكذلك أحكامنا على أنفسنا، أحكام خاطئة، نسبيا، ان الجانب الدنيء مموه، وهو الجانب الأعمق، بل أقول انه أعمق ما في النفس البشرية. وهو الجانب الصعب المنال. الكتاب الكبار هم تحديدا، الذين يستشعرون هذه البواطن، دوستويفسكي خاصة، انه يكشف سر كل ما هو خبئ، كل ما هو دنيء، بل أكثر من ذلك، سر ما هو تراجيدي، هؤلاء هم علماء النفس الحقيقيون، أعرف، شخصيا كثيرا من الناس كتبوا روايات لكنهم فشلوا، ميرسيا إيلياد نفسه كتب كثيرا من الروايات لكنه فشل. لماذا؟ لأن هؤلاء لا ينقلون الا الظواهر الخارجية ويغفلون ينابيع الاحاسيس. ان أصل الاحساس صعب القبض عليه، لكنه هو الأهم، يبدو هذا جليا من خلال كل الظواهر، الايمان الديني مثلا... الخ. كيف تتكون الأحاسيس؟ لماذا تستمر؟ هذا هو الرهان. وحده الذي يملك حاسة التنبؤ يستطيع ادراك المصدر، والمؤكد ان العقل عاجز عن هذا الادراك.

▲ **هل تبحث عن هذه الينابيع حتى في مقروءاتك..؟**

▼ نعم. وفي حياتي كذلك، ما هو مشكلن ليست سوى جزء من الحقيقة. لهذا فالروائيون الحقيقيون قلة، يستطيع أي واحد كتابة رواية، لكن لا يكفي أن نكتب رواية. دوستويفسكي بالنسبة إليّ، هو الذي استطاع الذهاب حتى الينابيع، ينابيع الفعل، ندرك جيدا لماذا الشخصيات في رواياته قامت بهذا العمل او ذاك، كلامي لا علاقة له بالتحليل النفسي، لا علاقة له البتة، لأن التحليل النفسي يسعى الى الاشفاء، وهذا ليس هو المهم. ان الجانب الشيطاني في الانسان هو ما يجب فضحه، لكن، كيف السبيل الى ذلك.

▲ **وكيف تقرأ الشعر انطلاقا من هذه الافتراضات؟**

▼ سؤال جيد، لماذا يكون شخص شاعرا كبيرا والآخر لا؟ لماذا يكون الشاعر ركيكا؟ لماذا لا يصمد شعره أمام الأيام؟ لماذا يصمد الشعر الذي يصطاد ينابيع الأفعال، عمق الأشياء، انه دائما مثير، ملحوظ، شاعري، لماذا يكون شاعر ذو تجربة أقل في الحياة شاعرا لافتا؟ لماذا يبدو أكثر من فذ. أكبر من أية تجربة؟ لانه استطاع ان ينقل الينا شيئا يراوغنا، شيئا يراوغ حتى نفسه، انها اذن، ظاهرة غريبة، هناك، حاليا، كثير من الناس يكتبون حكما موجزة، ولقد غدا هذا ظاهرة، بل موضة في فرنسا، لكن ليس هناك أسوأ من هذا، لا شيء هناك، انه وعد بدون أسرار، انها لعبة مكشوفة من غير سر، رغم انها مصنوعة باتقان، انها بلا مستقبل. ان قيمة الحياة تكمن في أن الشخص يجهل سر شخصيته، هنا يكمن، كذلك سر التواصل بين البشر، من غير ذلك، ننتهي الى حوار طرشان.

▲ **لكن هذا يصبح أكثر تعقيدا في حالتك الخاصة، بالنظر الى ذكائك كيف نكتب، اذن، كيف نقول شيئا لئلا نقوله؟**

▼ اننا لا نفصح ابدا الا عن نصف الحقيقة. في الكلام، الطريقة هي الأكثر أهمية، اننا نؤدي الاشياء جميعا وفق ايقاع ما، وليس الموسيقى وحدها، أحيانا كثيرة، نفتقر الى هذا الايقاع، نفعل أو نقول بلا ايقاع، بكل بساطة، انه شيء غريب للغاية، لاننا لا نستطيع وصفه، بل فقط الشعور به، تفتح كتابا، على سبيل المثال، تقرأ صفحة، ثم لا تعني لك شيئا، لماذا؟ انها ليست خالية من المعنى، لكنها بلا ايحاءات، اننا نجهل مصدر

هذا الايقاع الغريب، في كل ما هو أدبي، نوع من اللاحقيقة. انه ما نسميه غياب الضرورة، لكن لماذا غياب الضرورة هذا؟ نلحظ هذا في التواصل اليومي بين البشر، تلتقي شخصا بعد غياب طويل، تتحدثان لساعات ولا تتواصلان، تلتقي آخر، تتحدثان قليلا، ثم تعود الى بيتك مأخوذا مسحورا، هنا تكمن الأصالة الحقيقية للكائنات، ما يحاول الانسان اضماره، لكن يفضحه ايقاعه في الكلام.

▲ انه شيء كالموسيقى؟

▼ تماما، كالموسيقى، بالنسبة اليّ، الانسان الذي يقول: «لا تعني الموسيقى، عندي شيئا»، إنسان مائع، لن أطيل معه، انها مسألة خطيرة للغاية، لأن الموسيقى تخاطب ما هو صميم وحميم في الانسان. لا يجمعني جامع بالشخص الذي لا يتذوق الموسيقى، ان شخصا كهذا من الخطورة بمكان، وهو مصاب بلعنة لا يدرك مداها.

▲ ونحن نتحدث عن الموسيقى، علينا تذكر باخ فورا، باخ الذي تحدثت عنه قبل قليل..

▼ يخيل الي أن باخ أسطورة. يصعب علي تقبل وجود أناس لا تثيرهم موسيقى باخ، رغم ذلك فهذا النوع موجود، أعتقد أن الموسيقى هي حقيقة الفن الوحيدة التي تستطيع خلق تواطؤ عميق بين شخصين، ليس الشعر بل الموسيقى، الموسيقى ولا شيء سواها، الذي لا يتذوق الموسيقى يعاني علة عظمى، شيء لا يقبله العقل ان يكون أحد لا يتذوق موسيقى شومان او باخ، قد استسيغ عدم تذوق المرء الشعر، لكن اذا تعلق الأمر بالموسيقى، فالأمر مختلف عدم تذوق الموسيقى مسألة خطيرة.

▲ متى تستمعون الى الموسيقى؟

▼ في جميع الأوقات، خاصة الآن حيث لم أعد أكتب، توقفت عن الكتابة، بدا لي انه من غير المجدي الاستمرار، لكن هذا الفراغ ملأته الموسيقى، الحياة بلا موسيقى حماقة حقيقية. اننا لسنا في حاجة الى الكتابة ما دمنا لا نستطيع التعبير بالكلمات عن احساس ذي طابع موسيقي. فلم الكتابة في ظروف كهذه؟ في كل الأحوال، لم الكتابة أصلا؟ لماذا نراكم الكتب؟ لماذا نسعى جاهدين الى أن نصير كتابا؟ لقد صار الناس، منذ زمن، يكتبون كثيرا، وهذه هي المعضلة، هذه الانتاجية عديمة الجدوى وبلا معنى، في باريس خاصة، لماذا هذا الالحاح؟ أنا شخصيا، فكرت دائما، في ترك الكتابة جانبا، او الاقلال منها الى أبعد حد، لكنني، في كل مرة، أنساق وراء اللعبة، الآن تأكدت من أنني فقدت القدرة على مواصلة هذه المهزلة، من ذي قبل لم تكن الكتابة مهزلة. كان فعل الكتابة استجابة لضرورة ما، كانت الكتابة، عندي، طريقة في التخلص من نفسي، يجب القول ان أفضل طريقة لاختصار الأشياء كلها، هي الكتابة، ما ان نكتب شيئا حتى يكون قد فقد سحره، صار بلا معنى، لقد قتلنا الشيء كما قتلنا ذواتنا، كانت للكتابة وظيفة ما، عكس الآن، لاحظت أن الذين لا يكتبون لديهم منابع أكثر من الذين يكتبون، لانهم يحتفظون لأنفسهم بكل شيء. ان تكتب، معناه ان تفرغ نفسك من أجمل ما فيها، الذي يكتب، إذن هو شخص يفرغ نفسه، وهو في نهاية المطاف، يصير عدما، هكذا فالكتاب عديمو الاهمية، اعتقد هذا حقا، لقد افرغوا حتى من كينونتهم صاروا أشباحا، انهم أناس بارزون جدا، لكن من غير كينونة.

▲ وماذا عن شخص كبيكت Beckett أين تموقعونه ضمن هؤلاء الكتاب الذين عاشرتموهم؟

▼ تعلم، اننا الآن على صلة أقل، لكن بيكيت شخص ذكي لا يتصرف ككاتب، هذا المشكل غير مطروح بالنسبة اليه، هذا شيء رائع عند بيكيت، لم يتصرف قط ككاتب. لم يكن أبدا شخصا نمطيا، مثلنا جميعا، هو يتعالى دائما، على كل هذا، لديه نمط حياتي خاص، انه نمط متفرد عموما، لاحظت ان الناس الذين انتجوا كثيرا، في أي مجال كان يصيرون، بمرور الزمن، أشباحا، ولهذا فالذين لهم الحضور القوي في الحياة هم عادة الذين لم ينتجوا شيئا.

▲ هل كان لديك اصرار، حتى قبل مجيئك الى فرنسا، على عدم ممارسة أي عمل في هذا البلد؟

▼ نعم. لقد فطنت الى وجوب تقبل ما قد ينتج عن رفض امتهان مهنة من اهانة او معاناة. رفض النهوض بأعمال لا نحبها ولا يمكن ان نحبها، أعمال لا شخصية، وحده العمل اليدوي كان بامكاني قبوله، ان أكنس الشوارع مثلا، أي عمل، باستثناء الكتابة او ممارسة الصحافة، يجب القيام بالمستحيل حتى لا أربح قوت يومي، حتى يكون الشخص حرا عليه تحمل كل الاهانات. كان هذا تقريبا برنامج حياتي، في باريس، نظمت حياتي جيدا، لكن الامور لم تكن كما رغبت، انتميت الى السوربون حتى سن الاربعين، وتناولت وجبات الطعام في الجامعة بصفتي طالبا، مع الأسف، يوم بلغت الاربعين كاتبني

السوربون: «سيدي، الآن كفى، هناك عمر لا يجب تجاوزه، حدد في السابعة والعشرين». فجأة، سقطت كل مشاريعي للحرية، اتذكر انني سكنت فندقا قريبا من هذا المكان، غرفة عتيقة في السطح احببتها كثيرا، قلت في نفسي: الآن غدت ظروفي أشد خطورة، الى هذا الحد، حل المشكل بطريقة آلية: كل ما كان ينقصني هو الانتماء الى السوربون حتى أتناول الوجبات في مأوى الطلبة تقريبا بالمجان. ما العمل؟ لم تكن لدي امكانية ارتياد المطاعم او العيش عيشة عادية، لم يكن هذا منعطفا في حياتي لكنه كان هما ذا شأن. وبما انني رفضت مزاولة أية مهنة، فقد تعقدت مشكلتي اكثر، من حسن الحظ انني احتفظت بغرفتي في الفندق، والتي لم تكن تكلفني أي شيء تقريبا، لقد احببت ذلك البيت، حقيقة، ذلك البيت السطحي العذب، قريبا من هنا في شارع Monsieur Le prince ثم فجأة، لاحظت انهم شرعوا في طرد كل الزبائن الشهيرين، سواي، كنت على معرفة بمدير الفندق، فلم يقدم على طردي، لكنني قلت في نفسي: سيحدث ذلك لاحقا، ذات يوم، علي، اذن، البحث عن بديل، كان هذا عام ١٩٦٠، كنت قد نشرت (تاريخ ويوتوبيا) وتعرفت الى امرأة مكلفة بإيجار البيوت. أهديت اليها نسخة من الكتاب ووعدتني بالمساعدة، ثلاثة أيام بعد ذلك حصلت على غرفة، مقابل مبلغ زهيد حقا، وفي مأوى خاص بالمكترين العجزة، حيث لم يكن ممكنا الرفع من سومة الكراء، لقد استفدت من تلك الغرفة أنا الهلوع من الشيخوخة، وان كنت اعتقد ان فعلتي تلك ظلم في حق المالك، هكذا نجحت في حل مشكلتي، كان كل ذلك ضروريا لتفادي ممارسة مهنة ما. شباب اليوم لم تعد لديهم مثل هذه الامكانية، هناك شباب يأتون لزيارتي يبدون رغبة في العيش كما أعيش.لكن فات الاوان،زال كل هذا، ما من امكانية.

▲ لكنك واصلت العمل، واصلت الكتابة على كل حال، ونشرت كثيرا؟

▼ نعم هذا صحيح، انك لا تستطيع العيش في النعيم مطلقا، أعني على حساب الآخرين، ادركت انني ملزم بالكتابة، وهذا كان، حقيقة، احساسا داخليا، هكذا نشرت كتابي الأول بالفرنسية، أي «موجز التفكيك»، ثم بعد ذلك صارت لي اهتمامات واسعة، وكنت تساءلت منذ ذلك الوقت عن جدوى مراكمة الكتب، لم الكتابة ما دامت جمل قلائل هي كل ما يتبقى من الشخص، أليس كذلك؟ لكن يجب الاعتراف بكون الأيام طويلة جدا، ثم ان العمل كان يبعث، بالتأكيد، على نوع من الحيوية رغبة في الاعلان عن النفس، كنت مجهولا تماما طيلة ثلاثين سنة، كتبي لم تكن تباع قط، كنت سعيدا بهذه الوضعية التي كانت توافق فهمي للاشياء، الى حدود المرحلة التي ستنشر فيها مؤلفاتي ضمن سلسلة «كتب الجيب». بدا لي انها الطريقة المثلى الوحيدة للتأثير في قرائي المخلصين، بعد ذلك جاءت اكراهات التجربة الأدبية. لكن أجمل السنوات هي تلك التي يكون الكاتب خلالها مجهولا، ما ألذ أن تكون مجهولا، لهذه الوضعية جوانب مرة، أحيانا، لكنها وضعية رائعة. قدمت طيلة سنوات في الصالونات، حيث جاء علي زمن أحببت فيه احتساء الويسكي. وبما أنني كنت بلا أموال، فقد قدمت باعتباري صديقا ليونيسكو وبيكيت. قبلت أن أكون مجهولا، لم لا؟ لم يسع الشخص الى ان يكون معروفا؟

▲ لماذا قررت، فجأة، الكتابة بالفرنسية؟

▼ لقد قررت ألا أعود أبدا لرومانيا، رومانيا، بالنسبة الي، انتهت صارت جزءا من الماضي بشكل نهائي، كنت على شاطئ البحر، في قرية قرب Deppei عام ١٩٣٦ حين حاولت ترجمة شعر مالارميه الى الرومانية. ثم فجأة قلت في نفسي: «لست أهلا لهذا الشيء»، بغتة، اتخذت قرار الكتابة بالفرنسية، الى حدود ذلك الوقت أهملت الفرنسية، في حين انني درست الانجليزية كثيرا، بل تابعت دروس الاجازة في الانجليزية في السوربون، اتضح لي يوم قررت الكتابة بالفرنسية انها أصعب مما كنت اتصور، كان ذلك عقابا، كتابي الأول اعدت كتابته أربع مرات، جعلني ذلك أنفر من الكتابة. بعد ان فرغت من كتابة «موجز التفكيك» قلت في نفسي لا داعي للاستمرار في تعذيب النفس، ثم نشرت بمشقة (قياسات المرارة)، قلت لا داعي لتكوين جمل... الخ بعد ذلك واصلت الكتابة رغم كل شيء، ولا بد ان اشير الى ان Paulhan ألح علي كثيرا في التعامل مع N.R.E ، وعدته، وكان علي الوفاء بالوعد، وسأندم بعد فوات الأوان، هكذا اندمجت بمعنى ما، قبلت، تماما، الانتماء لمحيط الدائرة، كنت مجهولا تماما، لكن ذلك ليس سيئا، في نهاية الأمر، هذه هي سنوات الكتابة الحق، الكاتب من غير قراء، بالكاد يعرفه بعض الناس، لهذه المسألة بعض المساوئ على المستوى العملي، لكنها حقبة الكتابة الحق للكاتب انه يشعر انه انما يكتب لنفسه.

▲ هل كانت هناك أسباب سياسية دفعتك لهجرة اللغة

الرومانية، ومغادرة رومانيا؟

▼ ماذا يمكنني أن أصنع بلغتي الرومانية في باريس؟ لقد أحدثت قطيعة مع رومانيا، رومانيا لم تعد موجودة بالنسبة الي، لقد قدمت وعدا، قبل المغادرة، باعداد اطروحة، وهو ما لم يحصل أبدا، على كل حال، رومانيا غدت مجرد ماض، فما جدوى الكتابة بالرومانية في ظرف كهذا؟ ولمن سأكتب؟ ثم ان الذي كنت سأكتبه لم يكن النظام الحاكم ليقبله ابدا، انهم الآن، يسمحون بتداول كتاباتي، وينشر مقالاتي باستمرار في المجلات، بل أكثر من ذلك سينشر لي كتاب يضم كثيرا من كتاباتي، لكنهم، رغم ذلك، يرفضون على الدوام السماح لبعض النصوص بالتداول. تلك النصوص في نظرهم، نصوص وقحة، هكذا ينعتونها، فأنت عندما تصف الوجود بالاستحالة يغضون الطرف، لكنك اذا قلت باستحالة المجتمع يسائلونك، أنت حر اذا تعلق الأمر بالميتافيزيقا، وبامكانك نكران أي شيء، لكن اذا تعلق الامر بالمجتمع فتلك مسألة أخرى، معضلة هذه الانظمة انها ترغمك على التفاؤل، انها ترفض الخوض في القضايا الشائكة، ولا تدري ان هناك مسائل لا تقبل الحلول، مسائل مرتبطة بمصير الانسان ورجس التاريخ.

▲ هل صحيح انكم وقفتم عن طيب خاطر وبتعصب ضد الديمقراطية، نهاية الاربعينات؟

▼ تعلمون ان الديمقراطية في رومانيا ليست ديمقراطية حقة، كنت ضد الديمقراطية لأن هذه لم تكن تعرف كيف تحمي نفسها، لقد حاربتها لضعفها الشديد، كانت الديمقراطية الرومانية نظاما بلا غريزة بقاء، لقد حاربت شخصا أكن له كبير احترام: انه Julin Maniu رئيس الديمقراطيين الرومان، كتبت مقالة أقول فيها ان مانيو كان عليه ان يكون رئيسا للحزب في السويد، أو في بلدان شمال أوروبا، لكن ليس أبدا في بلد كرومانيا، على الديمقراطية حماية نفسها بكل الوسائل واثبات حيويتها، لكن مانيو لم يكن يحارب الا بمفاهيم مجردة ليس لها ادنى حظ في منطقة كالبلقان، كانت الديمقراطية الرومانية عاجزة، لم تكن في مستوى الحقبة التاريخية، ليس لائقا الايمان بالاشخاص، هكذا، لمجرد الايمان، ان اليوتوبيا البلقانية ماكرة، لقد كان الحزب الليبرالي لمانيو ديمقراطيا، لكن في اللحظات الصعبة لا تستطيع هكذا أحزاب البقاء لانها تاريخيا، متجاوزة.

▲ وماذا عن الديمقراطية الغربية؟

▼ تتمتع الديمقراطية الغربية، على كل حال، بحركية ما، لان الديمقراطية هناك ولدت، وتستطيع انقاذ نفسها بنفسها، اللهم الا اذا اخفقت، ومن يدري، ان مشكلة الليبرالية والديمقراطية انهما قد يصبحان في الفترات الصعبة هباء، لقد رأينا ذلك من خلال تجربة هتلر التي هي نتيجة الضعف الديمقراطي، انها قصة واضحة.

▲ هل كانت تأملاتكم هذه عن الديمقراطية منطلقا لمفهومكم حول اليوتوبيا؟

▼ نعم لقد كان كتابي عن التاريخ واليوتوبيا تأملا في قصور الديمقراطية قلت في ذلك الكتاب ان المستقبل كله لروسيا، انه لامر عجيب حقا الا تكون روسيا مستولية على كل أوروبا: لكن العلم لم ينته بعد، المؤسف ان التاريخ لا يملك بديلا لتعاقب حكم الكبار، روسيا كانت مهددة، تاريخيا، بانتصاراتها، وكان هذا الشيء الوحيد الذي استطاع انقاذ بقية اوروبا، الأمم الحرة في غرب أوروبا.

▲ ما الذي يربط في فكرك، الشخص بالتاريخ؟

▼ يحدث ذلك الربط بشكل سيئ جدا، بقلق، ليس هناك جسر، ويبقى القلق هو الحل، على الشخص ان يكون ذكيا، مع العلم ان الإفراط في الذكاء يجعل الحياة غير محتملة، ان الحياة لا تكون محتملة الا اذا أغفلنا الخلاصات النهائية.

▲ هل اخترق الفكر الهندي أعمالكم؟ فأنتم تتحدثون عادة عن النيرفانا، فهل يعني ذلك ابعادا للذكاء، وكون فلسفتكم في حالة نوم؟

▼ أنا بعيد عن هذا ايضا، لكن البوذية لعبت، تأكيدا، قبل عشر سنوات، دورا أساسيا بالنسبة الي، لقد كنت، على الدوام، بوذيا شيئا ما، اذا أمكن ان يكون المرء بوذيا قليلا، وحتى أقول الحقيقة كاملة: لو خيرت، ولو كان من اللازم اختيار ديانة دون الأخريات، لاخترت البوذية، فباستثناء مسائل قليلة، تبدو لي البوذية مقبولة، بل ملائمة.

▲ لكن هل نحن أحرار في اختيار ديانة ما؟

▼ ينهض هذا الاختيار على استعداد ذهني تام، اني اقبل بعض المسائل المحددة جدا كالرؤية الى الالم، لكن فكرة الارتحال، او ملامح بوذية أخرى، كيف أقبلها؟ لابد أن يكون المرء ذا تراث حتى يتقبل مثل هذه الأشياء، لابد من اقتسام طريقة التفكير وطريقة رؤية العالم، كيف يمكن تقبل فكرة التقمص، وفكرة مراحل الحياة، مثلا؟ انني أرفض، في البوذية ما هو دوغمائي،

عكس الروح التي أقبلها تماما. كل ما تقوله البوذية عن الألم، عن الموت.... الخ، مقبول، أي الجانب السوداوي، هذا الجانب السوداوي، تحديدا، هو ما دفع بوذا الى هجران العالم، ثم ان البوذية، في كل الأحوال، هي الديانة التي تتطلب ايمانا أقل، المسيحية واليهودية يفرضان أشياء أشد دقة وأنت مطالب بالاعتقاد والا شك في ايمانك، عكس البوذية التي تقبل فكرة التخلي، ان الاسباب التي جعلت بوذا يهجر الحياة يمكن تقبلها من غير صعوبة، شريطة أن تكون لدينا الجرأة لاستخلاص النتائج الاخيرة. ان البوذية لا تشترط أي نذر، ولا أي اقرار بالذنب، ولهذا، فهي على أهبة الحلول محل المسيحية.

▲ أما تزال ذلك المتنزه العظيم؟

▼ نعم. بكل تأكيد.

▲ وما زلت ترتاد المقابر؟

▼ ليس المقابر وحدها، الحقيقة انني أدمنت زيارة المقابر، لكن مقابر اليوم ليست جميلة كمقابر الامس، لقد أصبحت مكتظة، انني عادة ما انصح أصدقائي، بل حتى الناس الذين لا أعرفهم، والذين يمرون بفترة ضيق ويأس بالذهاب الى المقابر أقول لهم: «ان المكوث لمدة عشرين دقيقة داخل مقبرة يكفي، لا للقضاء على اكتئابهم، لكن، تقريبا لجعله متجاوزا». مؤخرا صادفت فتاة أعرفها منذ مدة، وهي في حالة ضيق شديد جراء الحب، قلت لها: «اسمعي، انك على مقربة من مونبارناس، اذهبي هناك تنزهي لنصف ساعة من الزمن وسترين ان مصيبتك غدت مستحملة». ان زيارة مقبرة اجدى من مراجعة طبيب، جولة سريعة في مقبرة هي درس آني في الحكمة، شخصيا، مارست هذه الامور، ان ذلك ليس حلا، لكنه، نسبيا، مجد. ماذا بوسعنا ان نقول لانسان يلفه يأس عظيم؟ لا شيء. تقريبا، ان انجع وسيلة لتحمل هذا النوع من الفراغ هي ان يكون لدى الانسان وعي بالعدم، من دون ذلك، الحياة لا تحتمل، اذا كان لدى الانسان وعي بالعدم، فإن كل ما قد يصيبه يحتفظ بنسبه العادية بعيدا عن النسب المجنونة التي تطبع الافراط في اليأس.

▲ إنه حل سهل، هذا الذي تقدمونه هنا؟

▼ بكل تأكيد، على الانسان أن يعرف قدره، اعرف، مثلا، كثيرا من الكتاب الشباب الذين ينوون الانتحار لاخفاقهم في مشروعهم الابداعي، أنا أتفهم هذا جيدا، لكنه من الصعب طمأنة شخص بلغ هذه الدرجة، ان التجربة الأكثر ايلاما في الحياة هي تجربة الفشل، وكل نفس تذوق الفشل.

▲ لكن، ماذا يستخلص الانسان من تجربة الفشل؟

▼ ان الفشل تجربة عجيبة، لكن الكثير من الناس لا يتحملونها، نجد هذا عند كل الفئات، عند الناس العاديين، كما عند علية القوم، لكن الحياة، في نهاية الامر، مجرد تجربة في الاخفاق، ذوو الطموح الذين يخططون لحيواتهم جيدا، وينشغلون بالمستقبل، هم من يتأثر بتجربة الفشل أكثر، لهذا أبعث الناس الى المقابر، انها الوسيلة الوحيدة لتقليص وطأة حالة تراجيدية.

▲ قلت انك توقفت عن الكتابة، أتعتقد ان هذه الحالة ستطول؟

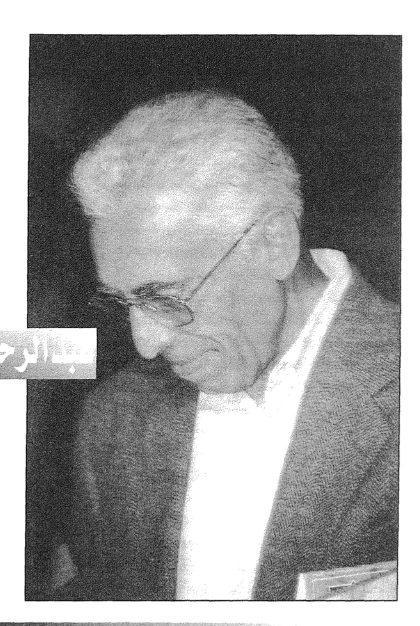
▼ لست أدري، لكنه من المحتمل جدا ألا أعود الى الكتابة ابدا، يرعبني رؤية كل هذه الأكوام من الكتب التي تصدر. هؤلاء الكتاب الذين ينشرون، على الاقل، كتابا كل سنة، انها عادة سيئة، بدا لي انه من غير اللائق الاستمرار في الكتابة، على المرء أن يتعلم كيف يكف عن هذه العادة، لم يعد للكتابة معنى عندي، الكتابة يلزمها شيء من التحمس، لابد من الانتظار، ثم انني قلت في نفسي أنني قد شتمت المقدس، وشتمت العالم بما فيه الكفاية.

▲ لكنك، في كتاباتك الفكرية، ما تزال تشتم.

▼ بشكل أقل، أنا مكره على ذلك، ان التقدم في العمر يفرض نوعا من التخلي الطوعي، ثم ان التعب اضحى الآن حقيقة لا مفر منها، نستطيع الاستمرار في الكتابة، في الكلام، لكن هذا الصنيع اذا لم يعد استجابة لنداء داخلي يغدو مجرد عملية محض أدبية. وهذا ما أرفضه، لقد آمنت، دوما، بما أكتب، وهنا، تحديدا، تكمن سذاجتي، ليس هذا التخلي بالعمل الجيد، وهو لا يطابق طبيعة فهمي للأشياء، لكن، ليكن! بديهي اننا اذا كنا نملك مفهوما للعدم، فمن اللاجدوى، بل من المضحك كتابة كتاب، لم الكتابة؟ ولمن؟ لكن، رغم كل هذا هناك حاجيات نفسية داخلية، تخرق هذا الفهم، حاجيات من طبيعة مغايرة، حميمة، عجيبة، ولا عقلية.

اننا لا نستطيع الجمع بين العدم، في أقصى تجلياته، وعمل آخر، العدم ينحي كل شيء جانبا، فكرة الوفاء مثلا، أو فكرة الأصالة.. لكن، هناك، على الأقل، هذه الحيوية التي تدفع المرء الى فعل شيء ما، ان الحياة على ما يبدو، ليست أكثر من هذا: الانخراط في انجاز شيء من غير اقتناع، نعم، هذه هي الحياة، تقريبا.

* العنوان من وضع المترجم. عنوان الحوار الأصلي «دروس الحكمة».



عبدالرحمن منيف لـ «نزوى»:

التنوير هاجسي .. وعملي الجديد يرمي الى اكتشاف مجتمع وقراءة صيرورة البشر فيه

أجرى الحوار: **موسى برهومة ***

يمثل الروائي عبدالرحمن منيف قنطرة مهمة في سياق الرواية العربية المعاصرة؛ فهو يوائم في كتاباته بين الروح المحفوظية وفتوحات الرواية في بعديها الملحمي والواقعي السحري، وصولا الى شكل روائي مبتكر.

وتهجس روايات منيف بالحرية وتتطلع خطاباتها الى واقع عربي خال من أشكال العسف والاستبداد وخنق العدالة ومصادرتها، وبالتالي فهي روايات تؤرخ للديكتاتورية من اجل التحديق في آلياتها ومقاومتها وهزيمتها.

وكان منيف يرنو في ثلاثيته الاخيرة «أرض السواد» الى ان يشاركه في كتابتها الراحل جبرا ابراهيم جبرا شريكه في العمل المشترك المتميز «عالم بلا خرائط» لكنه كما يقول اناب عن جبرا في كتابتها.

ويرى منيف أن «ارض السواد» التي تسلط الضوء على مرحلة من تاريخ العراق، تطرح تساؤلات حول اخفاق مشروع النهضة العربية، لافتا الى ان قضية التنوير تمثل احد أهم هواجسه.

«نزوى» التقت عبدالرحمن منيف، وحاورته في عمله الجديد الذي يعيد الاعتبار للرواية الملحمية.

---

* كاتب من الأردن.

▲ تتناول روايتك الجديدة «أرض السواد» مرحلة مضطربة من تاريخ العراق، اين حدود التمييز في هذا العمل بين السرد والتأريخ، ألا تخشى ان يطلق على عملك مصطلح رواية تاريخية؟

▼ التاريخ، اغلب الأحيان، حالة منجزة، والاقتراب منه بمقدار ما يبدو سهلا، فإنه شديد الصعوبة، لأن مهمة الروائي يجب ان تتساوق مع الحقيقة الكامنة في هذا التاريخ، وليس اعادة انتاجه، كما يقال.

فالرواية احدى ابرز الصفات فيها، هي هذه الفسحة من الخيال، ومن خلق الشخصيات التي لم يكن لها وجود تاريخي، والتي تعطي ملامح عن التاريخ الحقيقي الذي وقع. من هنا وجدت ان الاستناد، بمقدار ما، إلى التاريخ يمكن ان يفسح مجالا، ومستويات متعددة لقراءات يتشارك فيها الكاتب مع قرائه، فيعاد بالتالي قراءة تاريخ الاجتماع، أي قراءة الواقع كما كان، وكما حصل فعلا، دون الاستناد فقط الى تاريخ الحكام، أي عدم اعتماد التاريخ الرسمي كمستند وحيد للحقيقة التي كانت ذات يوم.

وفي الوقت نفسه يمكن من خلال اختيار المقاطع او الفترة الزمانية التي تكون جزءا من جسد الرواية، القاء الضوء على تلك المرحلة والتعرف عليها.

عندما اخترت مرحلة من تاريخ العراق اردت ان اطل، واجعل القراء يطلون أيضا، وبعين مدققة على منطقة جغرافية، وعلى بشر حقيقيين... اردت التعرف على الوقائع الأساسية.

لم أشأ ان اؤرخ في «أرض السواد» لداوود باشا إلا باعتباره مظهرا او رمزا، ومرحلة لفكر، ولمحاولات كانت تتطلع نحو صيغة جديدة للحياة والعلاقات. وبمقدار ما تتناول هذه الرواية مرحلة تاريخية سابقة، الا انها تتناول واقعا راهنا، وقراءة لمجتمع، لعلاقات من نمط يساعدنا على فهم ما يجري الآن.

ما يجري في العراق حاليا يحرك حتى الصخر

هناك روايات اعتمدت على التاريخ، واصبحت أسيرة له، بمعنى أنها تعيد انتاج ما هو منتج، وربما أيضا ما هو معروف، لذلك أفضل في مثل هذه الحالة ان يعود الانسان الى التاريخ ذاته، وهو ليس في حاجة الى عكاز، او وسيلة ايضاح من أجل التعرف على هذا التاريخ، وهذا ما جعلني اتجنب القراءة التاريخية المباشرة.

ان اعادة خلق الوقائع لا تكون بمعارضة التاريخ الفعلي، وانما عبر خلق خطوط موازية من أجل فهم هذا التاريخ، من هنا يمكن لقارئ «أرض السواد» ان يجد كما هائلا من أبطال لهم أسماء وملامح وأدوار لم يسجلها التاريخ الرسمي، وقد لا تكون موجودة بالفعل؛ ولكنها موجودة بدورها ودلالاتها، وهذا ما يعطي للرواية الاهمية البالغة، بحيث تنأى من جديد عما وقع في فترة زمانية سابقة اتخذت فيها الوقائع مسارا معينا.

وفي النتيجة النهائية يصبح التاريخ نفسه تساؤلا أساسيا ومطلبا ملحا من أجل قراءة جديدة ومختلفة.

▲ وهل في نيتك ان تكون «أرض السواد» مرافعة ضد ما يجري حاليا في بلاد الرافدين؟

▼ «أرض السواد» بكلمة موجزة اعادة اكتشاف مجتمع، واعادة قراءة البشر في هذا المجتمع، واحدى القضايا التي تركز عليها الرواية هي ادانة

التدخل، وعدم الرغبة في وجود الاجنبي، ومقاومة الاملاء والفرض، وأيضا معرفة ناس القاع، والعواطف التي تحركهم، والاحلام التي تموج في صدورهم، وابراز الرغبة في حياة انسانية بسيطة وشريفة في آن، اما ان تكون هذه الرواية مرتبطة بفترة زمانية محددة، او اعتبارها مرافعة تمليها ظروف طارئة، فان ذلك مصادرة على المطلوب، او اختصار الوقائع بجزيئات تحاول الرواية، اية رواية، تجنبها.

لا شك ان معاناة العراق في المرحلة الحالية تحرك حتى الصخر، وتولد احتجاجا عميقا ضد هذه المعاناة التي بالإضافة الى قسوتها وظلمها، فانها تعطي فكرة عن العصر الاسود الذي نعيش فيه، حيث تتحكم القوى العمياء، وتحاول فرض هيمنتها، وتملي على الآخرين ارادة غاشمة، وتحاول الغاء كل حق انساني في الحرية والسيادة.

أنبتُ عن جبرا في كتابة «أرض السواد»

هذه الحقيقة يجب ان تدان، وان تكشف، وقد تستطيع وسائل التعبير، وخاصة المباشرة منها، ان تتناول مثل هذه الموضوعات، وان توفيها حقها.

هدف الرواية، رغم انه يتضمن شيئا من هذا، الا انه لا يكتفي به، ولا يقتصر عليه، وهكذا اجد ان «أرض السواد» تحاول اكتشاف الجانب المضيء، والعصب القوي، والوقائع التي تحرك، وايضا تعبر عن ارادة وحلم ورغبة، وتتناول القضايا التي تسيء للانسان، وتحاول ان تحد من انطلاقته، وان ترغمه على ما لا يريد.

«أرض السواد» تأمل في التاريخ والانسان والعلاقات غير المتكافئة ومساهمة في خلق وعي أكثر تقدما لمناهضة كل ما يقف في وجه الانسان او يحد من انطلاقته، فاذا تقاطعت مع مرحلة راهنة، فإنها تحاول أن تتطلع الى الماضي والى المستقبل بنظرة جديدة.

▲ **كان من المفترض ان تكتب هذه الرواية بمشاركة الراحل جبرا ابراهيم جبرا، هل هذا صحيح، وهل أغرتك تجربة «عالم بلا خرائط» كيما تكررها في عمل جديد، الى هذا الحد درجة التناغم بينك وبين جبرا؟**

▼ تجربة «عالم بلا خرائط» مرهقة بلا شك، وقد كانت استثناء ويبدو لي ان من الصعوبة تكرارها، هذا اولا، اما الشيء الآخر فان طبيعة العلاقة بيني وبين جبرا كانت من المتانة والفهم المشترك وايضا من التحام التجارب بحيث يمكن نظريا ان يفكر الانسان في تكرارها.

من جانب آخر، ربما أفادتنا الظروف المتشابهة بيني وبين جبرا باعتبارنا وفدنا على العراق في سن متأخرة نسبيا، واستطعنا كما يحصل دائما، ان نرى أشياء قد لا يستطيع القريب منها رؤيتها، الامر الذي يمكن من يراقب ويتابع من اكتشافها، وتحديد اهميتها، خلافا لمن يعيشها كل ساعة وكل يوم، وهذا ربما يشكل نظرة جديدة واضافية في قراءة مجتمع، او مرحلة تاريخية معينة.

يقول «همنجواي» انه كان عندما يريد الكتابة عن امريكا يذهب الى اوروبا لكي يرى المشهد من بعيد كاملا وكليا، ولاننا «جبرا وانا» فكرنا اكثر من مرة ان نكتب عن العراق، فقد كان من الممكن ان تتشابه النظرة، وربما المعالجة، اما المرحوم جبرا وقد غاب، فقد انبت عنه في محاولة تقديم لوحة عن

العراق تكون موازية لما يعرفه وعاشه العراقيون. واذا استطاع جبرا ان يقدم شهادة اعتز بها حول «مدن الملح» فاظن انه لن يكون الا راضيا عن محاولة الاجتهاد التي قدمتها عن مجتمع يعرفه جيدا، وقد عاش الجزء الاكبر من حياته فيه، ويعرف التفاصيل والمناخات التي حاولت الاقتراب منها.

▲ « مدن الملح » جاءت في خمسة أجزاء و « أرض السواد » في ثلاثة، الا ترى ان مواصلتك كتابة رواياتك بآلاف الصفحات يتعارض مع ايقاع القراء الذين يفضلون قراءة الاعمال الروائية ذات الصفحات القليلة او المتوسطة العدد؟

▼ هناك موضوعات كبيرة ومتشعبة لابد من اعطائها ما تستحق من الاهتمام وحتى التفاصيل، وهذا ما دعا الى ان تكون «مدن الملح» ثم «أرض السواد» بهذه الحجوم، صحيح ان ايقاع العصر في المرحلة التي نعيش فيها اصبح اكثر سرعة، واكثر تطلبا لكن هناك أعمالا على المستويات كافة تقتضي المعالجة الدقيقة والكاملة، نرى ذلك في اعمال جواد علي، علي الوردي، عبدالوهاب المسيري، وحسن حنفي وآخرين كثيرين، ورغم كبر حجم هذه الاعمال الا انها تلقى من الاهتمام الكثير، لانها اعادة قراءة المرحلة بعين مدققة فاحصة، ومحاولة تقديم كتلة من التفاصيل، والتي هي بمثابة اعادة قراءة للمجتمع من كل وجوهها.

الرواية اليوم تعتبر رأس حربة تتناول المشاكل الكبيرة والساخنة، وهذا اقتضى ان تُبذل جهود كبيرة وبأشكال متعددة من اجل معرفة الجذور الحقيقية للمشاكل والهموم التي نعاني منها، ولان الرواية نذرت نفسها لهذه المهمة، فقد اصبحت مطالبة ان تنزل الى أعماق المجتمع، وخاصة الى القاع من اجل قراءة جديدة وجادة، لان الكثير مما يكتب ويقال لا يعدو ان يكون محاولات تمويه وتزوير للحقائق.

اعترف بأن التعامل مع الرواية مهمة كبيرة، لكن مع ذلك احس ان الكثيرين يكتشفون في الرواية أشياء أساسية، ويتعرفون بعمق على واقع، رغم قربه، الا ان اجزاء كثيرة منه مجهولة او مغيبة.

والرواية الكبيرة، لانها تستند الى بنية فنية محكمة فانها بمقدار ما تعرف، فانها تمتع وتخلق اسئلة، وتولد انفعالات، الامر الذي يجعل التعامل معها ممكنا وفي أحيان كثيرة مرغوبا.

ولقد لاحظت أن «مدن الملح» رغم حجمها الكبير فلم يكن هناك أي تردد في التعامل معها، واكتشف الكثيرون من خلالها عالما كان مجهولا الى حد كبير، وبالتالي خلق معرفة، الكثيرون في حاجة اليها.

حتى في اوروبا نجد ان الرواية الكبيرة ماتزال تحتل مساحة كبيرة، وتلعب دورا مهما ورغم الادعاء بأن ايقاع العصر قد تغير، فاننا نجد ان مثل هذه الروايات ماتزال تلعب دورا أساسيا.

ورغم وسائل التعبير الجديدة، وخاصة المرئية، فان الكثيرين مايزالون يقبلون على الرواية بغض النظر عن حجمها، ان الحجم عامل ثانوي في التعامل مع الرواية، وكثيرا ما سمعت من يطالب بجزء سادس لـ«مدن الملح» مثلا، او ان آخرين يشعرون بنوع من الغبن، لان الرواية انتهت، وعليه، فان الموضوع هو الذي يحدد الحجم، وهو الذي يحدد علاقة القارئ بالعمل الذي يقرأه.

ولان وسائل التعبير متعددة، فماتزال هناك فرصة لان يختار القارئ ما يعتبره أكثر تلبية لمزاجه، وبالتالي تكون هناك حالة من التفاعل والتكامل

بين هذه الوسائل.

▲ اذن، هل يمكن وصف مشروعك الروائي في خماسية «مدن الملح» وثلاثية «أرض السواد» بانه بمثابة اعادة اعتبار للرواية الملحمية؟

مسألة الملحمية في الرواية تتحدد بطبيعة الرواية اكثر مما تتحدد بحجمها، ولا شك في أن الفكر الملحمي حالة متقدمة وقادرة على الايصال، ويمكن ان تلعب دورا أساسيا خاصة وان في تاريخ منطقتنا من الملاحم الكثير.

اعتبر ان كل نمط من أنماط الرواية يشكل اضافة مهمة للرواية، وعليه فان تحديد الصفات يأتي لاحقا، ويمكن ان يجري التصنيف مستقبلا من قبل النقاد ومؤرخي الفن.

وعندما يكتب الروائي عملا يحاول قدر الامكان ان يبذل اكبر جهد من أجل اعطائه ملامح تميزه عن غيره، وبالتالي يعطيه حدودا تمكن في النتيجة من وضعه في خانة معينة.

▲ حملت رواياتك منذ البدء ملامح اولى لمشروع تنويري كبير وطموح، هل مرد ذلك الى هجسك الدائم بدور الادب ووظيفته؟

▼ قضية التنوير كانت وماتزال هاجسا كبيرا بالنسبة للمثقفين، بغض النظر عن وسيلة التعبير التي يعتمدونها من اجل ايصال الافكار والاحلام، وبلورة رأي عام، ومواقف حول قضايا أساسية، ويمكن ان تقود من خلال التراكم الى تركيز الفكر والادب حول قضايا معينة.

وحين اعتمدت الرواية وسيلة للتعبير لم يكن هذا الهاجس غائبا عني، وبالتالي حاولت قدر الامكان التقاط القضايا والهموم الاكثر الحاحا، وباسلوب روائي يعتبر الجانب الفني أساسيا في تقديم صيغة روائية، بمقدار ما تحمل من هموم فانها تحرص بالقدر نفسه ان تقدم صيغة فنية لما يراد التعبير عنه، ولذلك حاولت قدر الامكان ان أقدم رواية مكتملة من الناحية الفنية، تتناول القضايا الاكثر أهمية والحاحا، فكان موضوع السجن السياسي، وموضوع تأثير النفط على المنطقة، ومواضيع مثل العقلانية وقراءة المجتمع قراءة موضوعية ووضع أولويات لما اعتبره أكثر ضرورة.

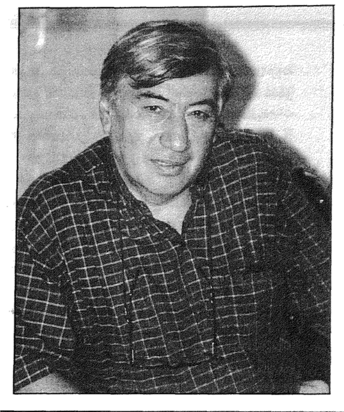
إن الرواية الجيدة هي لبنة في مسار التنوير والتراكم من اجل خلق وعي اكثر تقدما، وحين يتراكم هذا الوعي ويترافق مع حساسية فنية يمكن ان يساهم في خلق المواطن الاكثر معرفة، والاكثر حساسية في التعامل مع المشاكل المطروحة.

ان قضايا التنوير، وما يسمى النهضة والحداثة مطروحة على الفكر العربي، وعلى المجتمع العربي منذ القرن التاسع عشر، ولقد ساهم المبدعون، على تعدد وسائل التعبير، في تناول القضايا الساخنة، وفي رسم ملامح المشروع التنويري الذي يمكن ان يساهم في اقامة الصلة بين العرب والزمن الذي نعيش فيه.

كانت محاولات الرواد في مصر وبلاد الشام وغيرها ذات اسهام في لفت النظر، وتقوية البصر والبصيرة من أجل الوصول الى روح العصر والالتحام مع القضايا التي يمكن ان تمهد الطريق الى المستقبل.

كانت محاولات محمد عبده، والافغاني وشميل اليازجي وآخرين كثيرين محاولات رائدة، وان كانت فشلت او توقفت في فترات معينة، مما يجعل مهمة الاجيال اللاحقة منصبة على الاتصال بروح الافكار التي طرحها الرواد وايضا تناول القضايا التي جدت بعد غيابهم.

وهكذا نرى ان الصحافة والمسرح والرواية والكتابة الفكرية تهدف الى تحريك هذا المستنقع، والى خلق الاهتمام بالامور الاساسية ومعاودة الاتصال بروح التنوير.



ممدوح عدوان

يفرد أوراقه كاملة.. قبل أن يفقع ضحكا.. أنا في عمر يستمتع فيه المرء بالحديث عن «عصره الذهبي»!!

أجرى الحوار: علي ديوب *

منذ عام النكسة وممدوح عدوان يكتب الشعر، بلا انقطاع، ومن غير أن يوقف نتاجه لهذا الفن: لقد كتب المسرحيات- تأليفا واقتباسا- والمقالات الصحفية، والنقد الأدبي- ولعله شغل الصف الأول في هذين الفنين، طوال عقد السبعينات. كما كتب السيناريو والأغنيات، لأفلام سينمائية.. ليجرب (؟) الرواية، في آخر مشاريعه (صدرت له رواية حديثا، عن دار الريس، بعنوان أعدائي- ترصد، من النافذة الخلفية للقرن العشرين، أحوال البلاد والعباد، أواخر العهد التركي). وحيث يعمل مدرسا، في المعهد العالي للفنون المسرحية، تداولنا هذا الحوار:

▲ **ممدوح عدوان مجرب مجتهد في شتى فنون الكتابة: أكان ذلك بتأثير المشاريع الفكرية الكليانية؟ أم نتيجة صراع مع خارج شديد التعقيد والغرابة؟ أم هو مجرد فوران طاقات يشدك في كل اتجاه: سيما وأن حب النجومية راودك لأن تخوض تجربة التمثيل؟**

▼ أبدأ من النهاية: لم أحب التمثيل بسبب النجومية، بقدر ما أحببت التمثيل كأول نشاط مارسته في حياتي، خارج نشاط تلميذ في المدرسة. منذ عام ١٩٥٨ قمت بدراسة التمثيل بالمراسلة. في (٥٩- ٦٠) كنت أقدم مسرحياتي في مصياف (بلدتي)، في أعياد الوحدة، كنت أكتب نصوصا مسرحية وأقدمها بنفسي: الى الآن هذه الرغبة مختزنة في. وقد صرفت في اتجاهين: الأول القاء الشعر، والثاني رسم الشخصيات بشكل جيد في الدراما. سواء كانت الدراما مسرحية، أو تليفزيونية.. وأخيرا روائية. وأنا أكتب أحس دائما، أنني أمثل الأدوار كلها، بما فيها الأدوار النسائية!

أما عن تنوع وغزارة المشاريع والتجارب، فباختصار: أحس أنني ابن هذا العالم؛ وأريد أن أتدخل في كل ما فيه، لذلك أنا أشتبك مع العالم يوميا. ويأخذ هذا صيغا متعددة.. أحيانا أعانقه، أحيانا اشتمه، أحيانا أضربه بالحجارة.. وبالتالي أحيانا أكتب المسرح وأحيانا الشعر وأحيانا الصحافة: فهي رغبة في التفاعل مع العالم.

▲ **ألا يحدث لديك، هذا التوزع بين فنون الكتابة نوعا من**

* كاتب من سوريا.

الفصام في التعبير عن التجربة، بدلا من تشكيل رؤية مركزة عن العالم بواسطة جنس فني واحد؟ أم أنك تشفق على هذا التنوع الذي يطبع الوجود، من رؤية واحدية؟

▼ أنا أعتقد أن كل كاتب يكتب بنسبة ٧٠٪ عن نفسه، و٣٠٪ بأفكاره. وبالتالي كل كاتب- اعترف بذلك أم لم يعترف- يحتوي في داخله على كل الأنماط التي يكتب عنها، اذا كان كاتبا جيدا. وأنا أعتقد أن في داخل شكسبير يوجد شايلوك كما يوجد هاملت، ويوجد روميو، وتوجد جولييت؛ وإلا ما كان بمقدوره الكتابة عنهم.

الكاتب يكتب عوالم متعددة، هي عالمه هو؛ طبعا هي قدرة استثنائية على الكشف الداخلي. ليس غنى استثنائيا، لان كل انسان لديه القدرة على تأمل داخله بطريقة خاصة في الفن. بينما المفكر أو الفيلسوف يتأمل داخله بطريقة مختلفة. والفنان يتأمل داخله فيكشف هذا العالم المليء بالرغبات والنزوات. وأنا عندما أكتب عن اللص، فان في أعماقي يوجد لص. وعندما أكتب عن الخيانة يوجد في أعماقي خائن. وعندما أكتب عن الفدائي، أيضا يوجد في أعماقي فدائي، وأنا أكتب أحاسيس المرأة جنسيا مع أنني سوي من هذه الناحية... الخ.

▲ **ماذا تعني بسوي؟**

▼ كلامي يعني امكانيتي ان أكتب عن أحاسيس المرأة الجنسية- مثلا- وأنا رجل سوي في حياتي الجنسية؛ أي انه لا يوجد عندي شذوذ.. كيف؟ بالتماهي مع الأحاسيس الجنسية للمرأة؟ بالمطالعة؟ أم بالسؤال والقيام بعمل استفتاء مع النساء؟ قد يفيد كل ذلك؛ ولكن يجب أن أبحث عن المرأة في داخلي- المرأة التي أحتاجها في الكتابة.

▲ **هذه النسبة التي قدرتها في كتابة الكاتب عن نفسه وكتابته بفكره، هل عنيت بها فصلا بين الوعي الذاتي والوعي المضاف؟**

▼ لا. ولكن أحيانا تتأمل موضوعا ما، فاذا كنت مفكرا كتبت أفكارا فقط، أما اذا كنت فنانا فستكتبه من خلال شخصيات أو عواطف- شعرا كانت، أم انفعالات، أم مسرحا.. وأنت تكون كاتبا ماهرا بقدر ما تستطيع اخفاء نفسك في النص. بحيث لا تبدو أنك تتدخل. ولكنك، في حقيقة الأمر، تكتب هذا العمل لأن لك موقفا في الأصل. وتريد لهذا العمل أن يخدم هذا الموقف، ولكن بطريقته كفن، وليس كمقالة فكرية أو كبحث اجتماعي أو خطاب أيديولوجي.

▲ **هناك سخرية حادة، فاضحة، ماكرة، وسوداء في شتى نتاجاتك الفنية.. هل تفضل لو كنت جربت السخرية الحنونة أو التهكمية، أو غير ذلك من صنوف السخرية؟**

▼ ربما، لو لم أكن عصبيا- أكثر مما يتطلب الأمر- كنت كتبت بسخرية أفضل من التي كتبت، وكل الذين يعرفونني يتساءلون عن الفارق بين المرح والسخرية والذكاء في الاجوبة وردود الأفعال الحاضرة في حياتي، وبين ما هو أدنى من ذلك في كتاباتي؛ وهذا صحيح. ربما لأنني أتناول الكتابة بعصبية، والعصبية لا تعطيني الفرصة لأن استرخي مع خبثي، وبالتالي يظهر الخبث في الموضوع وليس في التفاصيل، أتمنى لو أنني أقل عصبية، لأكون أكثر خبثا!

▲ **إذن هل تفكر اليوم- وأنت على مسافة مناسبة من نتاجاتك الأولى- بنقلة جديدة؟! ومن أي نوع؟**

▼ أنا، مثل أي فنان آخر، مشغول بنقلة فنية أجدد فيها نفسي، وأجدد نتاجاتي لأنني أنا ايضا أتجدد. ولأن هذا العالم الذي نعيشه يتجدد. وبالتالي أنت تبحث، دائما، لتكون ردود أفعالك مناسبة لما يعطى لك. عندما أعود بالنظر الى نتاجي السابق أشعر أنني، الآن، أفتقد لأمرين: أولا الرومانسية، وهذا أتوهم امكانية استعادته. وثانيا الطفولة، التي يفتقدها أي شخص بعد الخمسين من عمره، هذه نوستالوجيا الطفولة المفقودة، واستعادتها- أي الرغبة في العودة الى مرحلة الشيطنة والرؤية البكر للعالم- تمثل حاجة عند الانسان، هناك فنانون قادرون على أن يظل في عيونهم طفل يرى العالم.

▲ **هذا الحنين للطفولة أفهمه على انه ليس لمرحلة عمرية، بل الى نوع من الرؤية الحرة، غير الملتزمة بما هو خارجها، أي غير المسؤولة أيضا- هل توافقني؟**

▼ لا شك أن أحد العوامل التي منعت الطفل الذي في أعماقنا من الاستمرار هو أننا اضطررنا ان نكبره، بشكل قسري. ونشده ليعي أشياء لا يجوز أن يعيها؛ ولكنه مضطر لذلك، لكي يليق بالحياة القائمة، لكي ينسجم مع أدوات القمع من حوله: قمع الأسرة، قمع المجتمع، قمع الأخلاق والعادات، قمع الدولة، ومتطلبات البناء، و... هناك مليون صيغة من القمع التي تجبر الطفل على أن يكبر بشكل قسري، ويصبح طفلا غير سوي- مثل الخضراوات التي يحقنونها بالهرمونات. تصور، مثلا، انك تلزم طفلا، عمره ثماني أو

تسع سنوات، ان يتعلم كيف يحلق ذقنه!

▲ بين لغتنا الحية، في التواصل الكلامي، وبين اللغة التي نكتبها، وهي أقرب الى اللغة الميتة، من شدة وطأتنا عليها (وكثر الشد يرخي- كما يقول المثل) ثمة سر: أين يكمن، برأيك؟ هل هو في تراثنا الشفوي؟

▼ أعتقد أني، في كتابتي الصحفية والدرامية، أكتب بالسهولة التي أتحدث بها، وبالتالي يخيل، لبعض القراء، أنها سطحية. وانه يمكنه كتابة مثلها؛ هي نوع من السهل الممتنع: لا يوجد فيها تعال، أو فذلكة، او تهافت على القارئ. ومن هنا يأتي احساس القارئ بامكانية مقارنتها بحديثه اليومي.

الشعر - وربما لأنه حوار مع الذات، وليس بين أشخاص مفترضين- تصبح صيغته أكثر خوفا، وتعكس في النفس احساس الدخول في بيت معتم. أنت تتلمس، كل خطوة، بحذر لتحمي نفسك، هذا ما يحدث لك حين تدخل الى أعماقك، في الكتابة الشعرية، ومن هنا يصبح الشعر، بلغته الحذرة، أقل سلاسة.

▲ هذه العتمة ، هل هي المسؤولة عن «الصنعة الشعرية»؟ ام أن هذه الأخيرة وليدة نمط من التشفير الشعري، الذي دفع بأصوات ابداعية جديدة لاطلاق صرخة «الشعر ضد الشعر» أو دعوة موت الشعر، أو لغة السأم من اللغة، نحو وضوح يأخذ قوامه من اللغة اليومية، بتنافراتها، وعبثيتها؟

▼ أعتقد انه ليس هنالك فن ليس فيه صنعة، والفن هو صنعة متقنة، الى درجة تبدو أنها عفوية، انه أشبه بمنحوتة يعالجها الفنان بالازميل، ويقدمها لك، ولا أثر فيها لضربة ازميل واحدة!

كل فن هو صنعة، حتى ما يبدو منه سلسا ويوميا؛ واذن ما يميز مادة الحديث اليومي، في الجريدة، عن مادة الحديث اليومي الفعلية القائمة بين جارة وجاراتها؟ أو في الحانوت، بين بائع وزبون؟ نحن، حتى حين نلجأ الى هذا الواقع، نلجأ اليه عبر انتقائية خاصة، من خلال عين الفنان، والفنان هو الذي ينتقي ما يبدو انه يومي ويحيله الى فن هناك مقولة لـ(اميلي ديكنسون) تقول ان الفنان هو الذي يلتقط الممسحة، التي في الطريق، ينفضها ويعلقها على الجدار، فتصبح لوحة!

▲ أصبحت الغائية في الشعر، وتعيينا الشعر الموجه، الملتزم بخدمة قضية ما، مثار انتقاد حاد من دعاة تنظيف الشعر من الايديولوجيا والمنبرية... الخ: هل أنت مع الشعر خالصا لوجه الشعر؟

▼ هذا الموضوع جرت مناقشته كثيرا. ولا استطيع أن أضيف عليه الكثير، ولكن سأوضح موقفي منه: المنبرية، بمعنى الخطابية ذات النبرة العالية، التي تصلح للمناسبات وللتظاهرات، هذه تقتل الشعر والشاعر، وهي ليست شعرا؛ ولكن عكسها ليس صحيحا، بمعنى أن محاولة تجاهل القارئ ليست فنا راقيا، بالضرورة.

هذه المحاولة تحمل موقفا سخيفا ومفتعلا، ليس هناك من يكتب الا ويتصور القارئ في ذهنه. ولولا ذلك لما نقل ما في ذهنه الى الورق. الحياة مليئة بأناس يفكرون، في الطريق، بأشياء كثيرة، ويشردون في المقهى بأشياء كثيرة؛ ولا يكتبونها؛ وحده الكاتب يفعل ذلك، وعندما ينقلها الى الورق معنى ذلك انه أراد تثبيتها لكي يراها الآخر (القارئ). اذن توجد رغبة في التواصل والتوصيل، لابد منها، وهناك دعوة واسعة- بحجة الحداثة- تصور الشعر بأنه «هو ما لا يصل»، «هو الذي لا يبحث عن قارئ»، أو «لا يحتاج الى جمهور».. وهذا غير صحيح؛ ولكن تقصد الجمهور هو الافتعال، وهو الخطابية.

▲ في هذا السياق، هل توافق القائلين بصلاحية الشعر للقراءة، فحسب، دون الالقاء؟

▼ هذا الاعتقاد اجتهاد آخر، لابد من التوقف عنده، وتأمله، وليس قبوله كما هو.

قبل كل شيء يجب أن نتأمل في أن الدخول من ابواب حضارية جديدة يؤثر على أنماط ثقافية، ووسائل تعبير سائدة؛ يعني لما كانت الناس في مرحلة الثقافة الشفوية، كان لديها مواصفات خاصة للخطاب. واختلفت هذه لما صار هناك كتابة. ما عادت هناك حاجة لان تكون أمامي، لكي ألقي خطابي وتسمعني، صار من الممكن ان أكتبه لك وتقرأه متى شئت وبحيادية، أي بمعزل عني أنا. حماسي وحرارتي صار يلزم ان ينتقلا اليك عبر الكلام، وليس عبر صوتي، اكتشاف الكتابة أحدث تغييرا بلهجة الخطاب. اكتشاف الطباعة احدث نقلة حضارية اخرى، أوجد الرواية، الطباعة ارتبط ظهورها بالرواية. صار بوسعك ان تأخذ قصة وتقرأها في بيتك، لوحدك. لست بحاجة لشاعر يقرأ لك. ولست بحاجة الى أمسية، ولا عازفين. اصبح هناك

ذاتية، الطباعة صنعت التوزيع الواسع، وعملت الصحافة، ايضا لولا الطباعة لا توجد صحافة- والصحافة نوع جديد في الكتابة. والآن دخل التليفزيون، دخلت ثقافة بصرية مختلفة، ودخل أيضا الكمبيوتر والانترنت نحن لم نتفاعل، بعد، مع هذه المعطيات الحضارية بشكل جيد وكاف، لكي تؤثر على أنماط كتابتنا؛ لكن يجب ان نتوقع أنها ستؤثر ذات يوم.

في تقديمي لكتاب «هيثم حقي» حول السينما، كتبت عن اشكاليتنا مع الثقافة البصرية التي هي مرتبطة بالتليفزيون والسينما.

والآن، لاشك ان البحث عن ايقاعات جديدة- التي هي مفتاح الحداثة العربية- والخروج على العمود الشعري التقليدي المألوف؛ هذا البحث كان له مبرراته الحضارية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية. لكن له مبرراته التكنولوجية، ايضا، أعني: ما عاد بامكانك أن تنظم شعرك على ايقاعات الجمال، صار هناك ايقاع للحياة مختلف، وبالتالي صار مبررا لك أن تبحث عن ايقاع مختلف لقصيدتك.

هذا أوصل، في النهاية، الى مقولة «الغاء الايقاع الخارجي والبحث عن الايقاع الداخلي». وهو ما اتخذ شكل قصيدة النثر، التي راحت تتعامل مع الايقاع الداخلي، وألغت الايقاع الخارجي، هذا مبرر، لكنه غير متقن دائما، والذي يتقن ذلك: «شابو» (يلوح بيده ممثلا حركة رفع القبعة عن الرأس- تعبيرا عن الاحترام). البعد عن الايقاع أدى، طبعا، الى البعد عن الالقاء. لكن أنا اعتقد انه حتى قصائد النثر الجيدة يمكن القاؤها بشكل جيد، ومؤثر، وجميل. ويمكن ان تلحن وتغنى، وهناك تجارب كثيرة في هذا النوع.

قد يكون من المواصفات، التي سنصل اليها، ان هذه الفردية التي بدأت مع الطباعة، والتي غذاها التليفزيون والكمبيوتر (وشيئا فشيئا صار الانسان يجلس مع نفسه، لم يعد يذهب الى السينما، وبدلا منها اكتفى بالفيديو).. اذن هذه الفردية ستصل بالانسان الى القراءة الصامتة- حتى ينسجم مع فرديته هذه، ومع معطيات العصر.

▲ هذا التوصيف، يشي بتبخيس ما آلت اليه حياة الانسان المعاصر، يغفل قيمة الفردية ومنعكساتها على الانسان الفرد، والتي من أهمها الرؤية الذاتية، المتخففة من وطأة النيابة عنه، والوصاية عليه؟

▼ هذا موضوع آخر، يمكن مناقشته لاحقا؛ دعنا في السياق.

▲ الشعر محطة يعود اليها «ممدوح عدوان»، بعد كل جولة له في ميدان الكتابة بفنونها المختلفة؛ هل أنت اليوم في اجازة، أم في مراجعة مع الذات؟

▼ ما زلت أكتب الشعر. ولكن، مثلما يقول لك الناشرون ان الشعر ليس له سوق؛ أنت ايضا لم تعد تعرف أين ستنشر قصيدتك. صحيح ان المجلات كثيرة؛ ولكن بمقدار ما تتاح أمامك فرص كثيرة للنشر فانك تضيع فرصة التلاقي مع القارئ، الذي لم يعد يعرف اين ينشر شعر شاعره. ولأنه غير قادر على الجري خلفه، لمعرفة المكان الذي ينشر فيه؛ يخيل له ان الشاعر قد توقف عن الكتابة.

▲ ثمة تراجع للشعر، حدث بصورة مفاجئة وسريعة- كما يرى بعض المتابعين- خلال نحو عقد من السنين؛ كيف تفسر ذلك؟

▼ باختصار: الشعر كان في ازمة على مر العصور، كل عصر من الشعر شهد أزمة صلة بينه وبين الناس، اعتقد انه لم يكن للشعر جماهيرية في أيام البحتري وامرئ القيس والمتنبي، أكثر مما له اليوم، ولكن تاريخ الشعر وصل الينا كمادة ثقافية، نقرأها ونتخيل ان شعر المتنبي، في عصره، كان حديث الناس.. انا أعتقد ان جمهوره الشعري لم يكن يتجاوز المئتي شخص، من الناطقين بالعربية. هناك وهم أن لشعره كل هذه القيمة الجماهيرية التي وصلتنا. كان المتنبي يقرأ شعره في بلاط سيف الدولة، حيث يوجد هناك من يحفظه وينقله.

▲ وماذا، اذن ، عن مقولة «الشعر ديوان العرب»؛ وحكاية ان اهم حدث في حياة القبيلة العربية هو ولادة شاعر؟

▼ سأصل الى هذه النقطة/ الوهم: الآن: أزمة الشعر، اليوم، هي نفسها في كل عصر. وهي دائما تولد لدينا إحساسا بأن الشعر سيموت، وهو على وشك الانقراض، ان من يراجع تاريخ الشعر، في القرون الثلاثة الأخيرة، وعلى مستوى العالم بكامله، يرى الحالة نفسها، يعني: «بودلير» أو «رامبو» لم يطبع من ديوان كل منهما سوى مائة نسخة! قمت مؤخرا، بترجمة كتاب لـ«اوكتافيوباث»، عنوانه «الشعر ونهاية القرن»، فيه فصل كامل عن هذا الموضوع، يبين ان كبار الشعراء، الذين نوليهم كبير اهتماما (يجب ان نستثني

قلة من الأسماء التي تقف خلف شهرتها أسباب لا علاقة لها بالشعر- كالأحزاب مثلا)، لم يطبع واحد منهم أكثر من مائة نسخة للديوان، بالمتوسط- كما هو الحال اليوم.

لكن لا شك انه في العشرين سنة الأخيرة ظهر عامل جديد من عوامل أزمة الشعر، وهو رداءة ما يكتب- بحجة التجريب. وانا اعتقد ان هذه ظاهرة ليست خطيرة كثيرا. هناك أسباب، لم تكن من قبل، فتحت بابا واسعا للرداءة. منها تعدد وسائل النشر، تعدد المنابر المتوافرة للنشر، سهولة ان يطبع الشخص على حسابه الخاص. مع انه لا توجد دار تتشجع لطباعة الشعر؛ وهذا اعتراف بأزمة الشعر الحقيقية؛ لكنني اعتقد انه، بعد عشر سنوات، سوف نشهد غربلة للنفايات الشعرية. والزمن كفيل بهذه الغربلة. نمو الوعي الثقافي، نمو الحاسة النقدية العامة لن يبقيا من هذه الآلاف المؤلفة، من الاسماء التي تكتب الشعر، اكثر من بضعة اسماء.

▲ الى أي حد أنت متفائل بالذائقة النقدية «العامة»، التي تتحدث عنها؟

▼ هناك ذائقة عامة تنمو مع الزمن، هذا مؤكد، ولكن ليس بالضرورة عندما نقول ذائقة عامة- في سوريا مثلا- ان يكون عدد اصحابها بالملايين، لا فمثلا، عندما نقول ان لادونيس جمهوره، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه عدد من يحضر امسية شعرية له الف شخص في عاصمة عدد سكانها بالملايين؛ ماذا نعني بذلك؟ نعني ان كلمة الجمهور الشعري لا تحمل معنى الكم الهائل، كنسبة، وانما تعني الجمهور صاحب الذائقة الشعرية.

▲ كيف تنظر الى تأثير وسائل الاتصال الحديثة على تكوين هذه الذائقة الشعرية العامة؟

▼ هذه هي النقطة التي كنت اود الحديث عنها، عندما نتحدث عن مقولة «الشعر ديوان العرب» فالمقصود أن الشعر كان يقوم بوظائف متعددة في حياة القبيلة العربية- في الماضي. اذ يصح القول: الشعر والمادة الشعرية الثقافية، او الشعر والمادة الغنائية، الشعر والمادة الاخبارية، او المادة التاريخية... الخ. يعني الشعر هو مستند القبيلة، أي سلاح بيد القبيلة، أما الآن، فالعصر يفرز، بالتدريج، تخصصات تلغي حاجة الشعر للوظائف هذه.. أي ان الشعر لم يعد بحاجة لان يكون وسيلة اعلام او تأريخا للقبيلة، او للوطن او للأمة. وسائل الاعلام حملت هذا التخصص، والتاريخ صار اختصاصات وعلوما، وهكذا بدأت مهمات الشعر تنحسر.. الى ان يزداد تفرغا لجمالياته. وبالتالي يبدو اليوم وكأن الناس لم يعد لهم مع الشعر علاقة، الا المهتم منهم بالجمال.

- اذا كان الامر كذلك، فما تفسيرك لهذا التسابق على اصدار المجموعات الشعرية؟؛ فحتى الناجح في تخصصه (طبيب، مهندس..) لا يرتاح الا اذا اصدر مجموعة شعرية؛ حتى لو لم تجد من يقرأها!

= يبدو أن هناك «بريستيج» اجتماعي، يجد الشخص نفسه مدفوعا لان يكون له كتاب باسمه، هذا نوع من التفاخر الطبقي، لطبقة أحبت ان تتميز. او لأناس أحبوا الظهور. لكن يجوز - في المقابل - ان تجد مهندسا تعود قراءة الشعر طوال حياته، الى جانب مهنته، معنى ذلك ان العواطف البشرية لا تزال موجودة، عند العلماء وعند الزبالين، وعند الصحفيين، وعند السياسيين؛ أنا- مثلا- لا اثق بأي سياسي لا يقرأ الشعر لأنه لا يتعامل مع النفس البشرية..

- ذكرتني بقول للغزالي، معناه ان النفس التي لا تتذوق الموسيقى لا نفع منها.. أو أنها نفس فاسدة.

= الفن اجمالا- والموسيقى نوع منه- حاجة روحية لا غنى للبشر عنها.

▲ اين تشعر بالرضا أكثر: حين تلتفت الى جيلكم، وجيل من سبقوكم، أم حين تنظر الى هذا الجيل الذي يرسم ملامحه بتلوينات مختلفة؛ وبخاصة منها تلك التي يطلق عليها أصحابها اسم «الحساسية الجديدة»؟

▼ أنا الآن في عمر يستمتع فيه المرء بالحديث عن «عصره الذهبي» (يضحك)؛ مثل كل الآباء، مثل كل الاجداد. لكن- بشيء من الحيادية- أعتقد انه كان هناك عشرات الآلاف من الشعراء يكتبون شعرا، وخلال عشر الى خمس عشرة سنة، تمت غربلة طبيعية- الحياة قامت بها: رمت بقسم كبير مما كتب، وصرفت قسما كبيرا من الكتاب الى هموم ومشاغل أخرى، يتقنونها أكثر. هذا كان في مرحلة الدراسة الجامعية شاعرا، فانتهى الى محام. وآخر مثله، صار طبيبا. وثالث «كندرجي»... الخ، ولكن هذه الغربلة الطبيعية، التي انتجتها شؤون الحياة ومهن البشر، ترافقت مع «غربلة نقدية». أيضا فاذن رمي بكل ما كتب من شعر جانبا، الى

النسيان، وابقي على بضع قصائد لبضع شعراء.
ما يجري الآن من بحث الجيل الجديد عن تسميات جديدة، مثل «الموجة الجديدة» أو «جيل الثمانينات، أو التسعينات» أو «الحساسية الجديدة»...، أسأل: لماذا حساسية؟ ألم يكن عند جيلنا حساسية؟ أو عند الجيل الذي سبقنا، أو سواهما..؟!

كل جيل لديه الجيد ولديه الرديء، أنا أقرأ قصيدة لشاعر من الجيل الذي سبق جيلي، فأجدها رديئة، وأقرأ قصيدة آخر، من الجيل ذاته، وأجدها عظيمة. والكلام ينطبق على الحديث عن الجيل الجديد وكل جيل. لا تزال نسبة الجيد قليلة جدا. بل ونادرة (لا تبلغ اكثر من واحد على ألف- برأيي)، وهذا شيء طبيعي: اذن أنا لست راضيا ولا غاضبا من الجيل الجديد. أنا أفهمه، تجربته، هي الأخرى، مثل تجربتنا، والمسألة تتكرر كل جيل.

▲ إذا كنت تملك مثل هذا الاحساس الأبوي: فمن أين أسباب شكوى الأبناء، برأيك؟

▼ كل واحد (شاعر) يعتقد انه، بقصيدتين، سيغير العالم، وهذا يعني ان الانظار كلها يجب أن تلتفت اليه، والى انجازه الابداعي. وحين لا يتم له مثل هذا الالتفات، بشكل جيد، يعتقد ان الجيل الذي سبقه هو الذي يسرق منه الكاميرا (الأنظار)، طيب: الجيل الذي سبقه اشتغل ثلاثين عاما وأنت ثلاثة!!، يجوز بعد ثلاثين سنة أن تصبح مصدرا لشكوى جيل لاحق عليك. ويعني هذا انك تكون سرقت الانظار!!
عندنا - وهذه نقطة يجب التأكيد عليها- يعتقد كل شخص ان التاريخ يبدأ به: الشاعر يظن ان الشعر العربي، كله، يبدأ فيه، السياسي يظن ان التاريخ العربي يبدأ فيه، العسكري يظن ان العسكريتاريا العالمية تبدأ فيه. والمؤرخ يظن ان التاريخ لم ير النور الا على يده. هذا الالغاء، لما ولمن سبق، يومي الى أننا لقطاء حضارة، وليس لنا ذاكرة او تاريخ؛ وهذا غير صحيح.. نحن امتداد: أنا امتداد لبدوي الجبل- ولو لم أكتب القصيدة التقليدية. وبدوي الجبل امتداد لامرئ القيس.. تراثي يبدأ من قصيدة كتبت يوم امس الى ما شئت من القدم.

▲ هذا النزوع الاستنكاري، الالغائي، للآخر يتجلى فينا كمرض، يتعدى المسألة الجيلية ليطال المعاصر لنا (محايثا كان أم منفصلا) ومن سوف يأتي ايضا. انه اغتيال للزمان والمكان، في تجلياتهما المتعددة والمختلفة؛ هذا النزوع، هل هو نتيجة لنمط حياة- سواء أكان مختارا، أو مفروضا؟ وهل التعددية- اذا ما استطعنا اليها سبيلا- تنقذنا من هذا المرض؟

= هذا يجرنا للكلام في الايديولوجيا؛ وأنا لا أتقن الكلام فيها. أنا اتقن الحديث بزاوية معينة، لها علاقة بعلم النفس: أنا أظن أن مركب النقص يترك، في نفس المصاب به، خوفا من الآخرين ان يكشفوا حقيقته-مثل واحد يخاف ان يراه الناس انه ذاهب الى المرحاض (مع أن كل الناس تفعل هذا)؛ لكيلا يكتشفوا انه «انسان عادي»، هذا المركب يتركه في خوف دائم من الآخر؛ فيلغي كل من قبله، لكي يكون منفردا في عصره، ويلغي الحاجة لمن بعده، لانه هو «الشرط اللازم والكافي» للتاريخ.
هذا الرجل المصاب بمركب النقص، يداري نفسه بقناع مركب عظمة- وهذا الأخير تجل مقرون بمركب النقص، عادة، وكلما ازداد مركب النقص لديه ازداد تأليها لنفسه.. مثل واحد خجول جدا، يدفعه خجله البالغ لأن يتصرف بوقاحة!
آخر كتاب قرأته، عن سيلفادور دالي- الذي يعتبر أكبر استعراضي- يظهر انه خجول جدا، وكان يخاف من ان يقيم تجارب عاطفية مع النساء، لئلا يكتشفن انه ليس فحلا كبيرا!!

- مقاربتك للاجابة على سؤالي، من زاوية علم النفس، هي خدمة حقيقية- أشكرك عليها، ولكن اسمح لي بالتوضيح ان التعددية المأمولة تحمل تفكيكا للمركزية، والانطوائية- كنوع منها- على السواء بما تتيحه للشخص من مشاركة ايجابية، تجعله يتقبل الآخر، في الوقت الذي تذوب فيه مركزيته، شيئا فشيئا..
= أنا كنت أتحدث عن الجانب المرضي.. أنت تتحدث عن الجانب المعافى؛ وهنا أود أن أضيف ما يلي: ان ذلك الشخص المريض يخاف من أن تفتضح حقيقته؛ لذلك هو يخاف وجود الآخر. فوجود الآخر يفتح مجالا للمقارنة. ولأنه يخسر دائما، أو يخاف أن يخسر، في امتحان المقارنة، الذي يجريه الآخر له (كما يتوهم)؛ فانه يريد ان يلغي الآخر؛ لكي يتحقق له النجاح في الامتحان- امتحان يجريه لنفسه بنفسه، او معركة انتخابية هو مرشحها الوحيد.

▲ هذا يقودنا الى اعادة النظر في ثنائية الشخصية الغربية والشخصية الشرقية- اذ درجنا على توصيف

الأولى بالفردية والثانية بالجمعية.. وقلنا ان الفردية الغربية هي نتاج مجتمع مفكك؛ في حين ان المجتمع الشرقي، متلاحم متعاطف حميمي ويحافظ على روابط الشخصية الاجتماعية... الخ. السؤال: كيف لشخصية تقصي الآخر، او تتهرب منه، ان تكون اجتماعية؟

= الجواب بسيط: الفردانية القائمة على احترام الذات، لابد ان تقوم على احترام الآخر، أما الفردانية القائمة على الخوف من الذات، أو على كره الذات، فلابد ان تكره الآخر، لكي تتجنب رؤية نفسها.

▲ **من مميزات المترجم الحقيقي ان يكون دقيقا في اختيار موضوعه الذي ينسجم مع ذائقته، وعمق معرفته. ما هي معايير الترجمة عند ممدوح عدوان؟ ولماذا «كازنتزاكي» بصورة خاصة؟**

▼ حين اختار كتابا للترجمة اشترط بعض الشروط. أولا: أن يقدم معرفة- اظن ان القارئ بحاجة لها؛ بل يأتي قبل اولا هذه، شرط ذاتي هو ان احب الكتاب، قبل كل شيء، واحب ان يشاركني الآخرون بمتعة قراءته، او متعة اكتشافه. وبالتالي أنا انتقي- في معاييري- ما أظن ان فيه متعة، وفيه معلومة (فائدة). لا أقصد معلومة بمعنى الرقمية.. قد تكون اكتشاف أساليب الآخرين، اكتشاف طريقة معالجتهم لمشاكلهم. مثلا: كيف يعالجون البغاء في البرازيل؟ أنا لا أريد باحثا اجتماعيا، هنا يمكن ان أترجم مثل هذا لباحث اجتماعي، لكن عندما يكتب روائي في مثل هذا الموضوع، أحس أنني بحاجة لأن أقدمه وأقول للناس؛ انظروا كيف تمت معالجة هذا الموضوع، كيف الجرأة على المحرم، في المجتمعات الأخرى.

باختصار: كل ترجمة هي فتح صندوق من صناديق الكنز الانساني، الموجود في هذا العالم، وكل صندوق فيه جوهرة خاصة. وأنا، بين الحين والآخر، أحس أن هذه الجوهرة تستحق أن ترى، فأقوم بالكشف عنها للقارئ، أبذل جهدي في الترجمة، بعد ذلك يأتي أسلوب الترجمة، وهذا بحث آخر.

▲ **هل تعنيك معرفة الكاتب الذي تحب ترجمته، وخلفيات موضوعه الذي تختاره للترجمة؟ هل يحكم عملية ترجمته، عندك، نوع من التوحد الابداعي مثلا؟**

▼ تفاعلي معه ككاتب مهم، ومهم أيضا معرفتي بتفاعل هذا الكاتب مع خلفيته هو: كيف تعامل مع واقعه ومجتمعه، مع مشاكل بلده، مشاكله هو.. من هو الكاتب؟ هل هو ابن المريخ؟ هو ابن بيئة وجغرافية وابن شعب، وابن حضارة.. أليس كذلك؟ فاذن لابد من السؤال عن كيفية تعامله مع هذه الخصائص؟ كيف عكس هذا العامل ابداعيا؟ أنا أحس أن هذا يساعدني، ويساعد القارئ، الذي أترجم له، على رؤية المبدع الغربي.. وان المبدع البرازيلي يشتغل هكذا والأرجنتيني هكذا و... تعالوا، بناء على هذا، لنرى كيف يشتغل أديبنا.

أنت لاحظت اهتمامي بكازنتزاكي، بصورة خاصة؛ كازنتزاكي، برأيي، واحد من أغنى الكتاب- غنى داخليا- الذين مروا علي في التاريخ. وأنا أرى انه في ذلك يوازي شكسبير، هذا الغنى الداخلي يجعله يبدو مسرفا. بمعنى: أمسك رواية من رواياته؛ كل صفحة تجد فيها مادة يكتبها غيره في رواية. يستطيع هو أن يحصل على ألف مادة، بدلا من رواية واحدة، لكثرة ما لديه من غنى، لكنه ليس بحاجة لأن يذيب- كما يفعل الكثيرون- ملعقة سكر في برميل ماء، هو ليس بحاجة لأن يفعل ذلك.

▲ **لنتوقف قليلا أمام الجدار الذي طالما صلبت اليه: أنت ممن لهم شجون مع المحرم.. كيف تنظر الى حركة الخط البياني للمسموح والممنوع اليوم؟**

▼ أنا أظن أن مسألة المسموح والممنوع لها علاقة بحرية المبدع: المبدع، لكي يكون مبدعا حقيقيا، يجب أن يحس في أعماقه انه حر، بلا قيد؛ يخرج ابداعه وكأنه ليس هناك آخرون- بمعنى ليس هناك من يراقب! ولكن عندما تخرج المادة، وتأخذ طريقها الى القارئ، تمر في «شبكات التوصيل». وهذه لها شروطها، وهذه الشروط تدخل في المحرم، والممنوع السياسي، والممنوع الديني، و... الخ. هذه الدائرة أنا أرى أن مسؤولية الكاتب فيها واسعة جدا. وهي أن يظل يصطدم بحدود الدائرة، لأن اصطدامه هذا يفرض على حدودها ان تتسع. وأما تركها بدون اصطدام فسيتركها تضيق من نفسها- لأنها مثل المطاط. وتجنب التماس معها يتركها تضيق أكثر، وتصوغ المزيد من المحرمات.. لكن كلما صدمها المبدع أكثر، وصدمها غيره، تراخت واتسعت، الآن أعطيك مثالا: أكثر ما يخيف، في الوطن العربي، هو المخابرات، استمر الكاتب العربي يكتب عن المخابرات إلى حد أن المسرح التجاري، والناس المرتزقة، صاروا يتحدثون (ينتقدون)، ولا أحد يعترضهم، هذا مثال على ان صدم الموضوع استمر، حتى أصبح عاديا، بينما

كان في الماضي، لا يتجرأ الواحد على القول ان في البلد مخابرات!!

▲ ممدوح عدوان يرسم لوحة لتراجيديا الشاعر المناضل، ويكفنها بشارتين سوداوين- هما سلطة الرقيب وسلطة المجتمع (او تحديدا السلطة البديلة في المجتمع- أي المعارضة): ماذا طرأ على هذه الترسيمة من تطورات؟

= هناك سلطة السياسة وسلطة العرف. الاولى تضم سلطة الدولة وسلطة المعارضة- لأن الاثنتين تحملان المنطق نفسه، في التعامل مع الفرد. وهناك السلطة الأخرى، غير المرئية، التي تقمعك بالتربيت على كتفك، كما لو انها تقول لك: «أنت، ايها المدلل، لا تصطدم بي، ابق عند حدود معينة»، أو هي تفعل ذلك بحجة الخوف عليك: «مالك ولهذا الموضوع؟ سيثير غضب الآخرين»؛ من هم الآخرون؟ الآخرون هم أنت، وهم فلان وفلان..! دائما هناك من يقول لك: أخي هذا سيثير رجال الأمن، وهذا سيثير رجال الدين، وهذا سيثير المرأة، وهذا سيثير الأحزاب اليسارية، وهذا سيثير الرجعية.. في النهاية: من هم هؤلاء الذين «خوفا علي» يجب أن أخاف منهم؟!!

اذا كنت أخاف عليك من ان تثير أحدا بكتابتك؛ فهذا يعني أنـي لا أريد لك أن تكتب. أو أريدك ان تكتب التمائم، والأحجبة.. (يضحك).

▲ ننتقل الى نقطة، هي من صلب اهتمامك- على ما أظن: هناك من يأخذ على الانتلجنسيا توهمها الكلمات واقعا؛ مما يتركها عرضة لصدمات واقع لا يكترث بـ«المسبق النظري» (بتعبير ادونيس).. كيف يرى ممدوح عدوان الى علاقة الفكر بالواقع، ما دام النقد السابق يرى ان معاقرة المثقفين للواقع زادته التباسا، وأبعدت الحلول؟

▼ أنا أرى أن على المثقف ان يستمر بمعالجة كل الموضوعات، التي يرى أنه مؤهل لمعالجتها، او يرى ان هناك ضرورة لمعالجتها، حتى لو بدا ان صوته في فراغ. ليس هناك صوت في فراغ، دائما هناك من يقرأ، وهناك من يتابع، ولكن قد لا نحس به مباشرة، على ألا نتوهم أننا بديل عن الشعب، او الثورة، او الجماهير الكاتب ليس بديلا عن أحد، ليس بديلا الا عن نفسه؛ حتى انه ليس بديلا عن كاتب آخر، فكيف يكون بديلا عن الشعب؟ يجب ألا نتوهم أننا نمتلك الحقيقة الكاملة، يجب ان نتعلم أن ما نفعله هو فتح أبواب للحوار. نحن لا نلقي بالحكمة؛ القائد السياسي، فقط، هو من يعتقد انه يلقي بالحكمة الخالدة للجماهير. المثقف، والمبدع، يقول لا. أنا أحاول فتح باب لأتحاور، عبره، مع الناس: ما رأيكم بكذا؟ وليس: «ان» المثقف لا يستخدم «ان»، وما اليها من عبارات حاسمة.. (يضحك).

– سلوني قبل أن تفقدوني....

= نعم: هناك – لا شك – مثقفون متوهمون، لكن هؤلاء هم من يموت، وبسرعة، ويموت نتاجهم، وتموت فاعليتهم، أما المثقفون الذين يعتقدون انهم يقيمون حوارا مع الآخر، مع الشعب، وليس قصدهم تعليم الناس، بقدر ما هدفهم اثارة اذهانهم، تجد أن كتاباتهم للتفكير لا للتلقين.

▲ هل قصدت هذا المعنى من دعوتك المعروفة للكتابة/ التحريضية؟

▼ نعم.. التحريض على التفكير، هو ما عنيته. وهذا يختلف عن التحريض بمعنى أنني سأكتب قصيدة لكي أثير بها مظاهرة.. او ثورة..

▲ هل ندعوه التهييج؟

▼ هناك أكذوبة تريد ان تتصور مثل هذه الامكانية للقصيدة. أو ان لوحة قادت الجماهير، لا أعرف الى اين.. هذه أكاذيب صنعتها الـ«بروباجندا» السياسية المستعجلة للقيام بانقلابات.

▲ يبدو أنك عانيت من وطأة هذه التوليفة الايديولوجية للأدب – اذا صح التعبير.. ففي كلمة قدمت بها مجموعة شعرية حديثة، لشاعر شاب.. يتلمس القارئ انك انما تتنفس الصعداء- كما يقال- فأطلقت عبارات تبشر بتراجع وطأة/ كابوس التشنج الالزامي. وهذا يدفع بالسؤال الى أي مدى أنت آسف على المراحل التي قطعتها؟ أي هل تشعر اليوم بالأسف على رهن نتاجك الشعري لخدمة القضايا العامة- وهو نوع من الالتزام الذي تشكو منه؟

▼ أبدا، أنا ما زلت حريصا على ان أقوم بدوري، في خدمة القضايا العامة، وذلك بمقدار ما يستطيع الفن أن يفعل.. ولكن أيضا بمقدار ما كنا نعاني من الرقيب الثالث، أو الرقيب المزدوج (رقابة السلطة ورقابة المعارضة)... المعارض اليساري كان بيده أسلحة قمعية أكثر من السلطة.. وضع هؤلاء معايير نقدية لا تصلح الا للمسلخ؛ وسلخوا تاريخا من الحياة الثقافية. ولذلك كانت معركتنا معهم أكثر ضراوة. لأن المعارض يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة الكاملة، بمقدار ما يملكها رجل السلطة؛ بفارق أن رجل السلطة- ولأنه يفعل فعلا يوميا على الأرض- يرى أن هناك مبررا

للحوار معه ولنقده. ولو نقدا خفيفا. أما الأول- ولأنه لا يفعل شيئا إلا التنظير- فانه يعتقد أن الحقيقة لديه كاملة. ولذلك تأتي أحكامه أكثر صرامة، واشد قسوة، مثال على ذلك كتاب «الأدب والأيديولوجيا» للمؤلفين المرحوم «بوعلي ياسين» و«نبيل سليمان». وفيه، مثلا، ذكر لبطلة قصة للكاتبة «ألفت الادلبي»؛ البطلة امرأة عادية تقف أمام الفرن ساعتين- في الأرض المحتلة- دون أن تستطيع الحصول على الخبز. فتقول «الله ينتقم منكم»، وتغادر. لاحظ ان الناقدين علقا على هذه الجملة وأولاها على نحو: «هذه الأيديولوجيا الدينية المتعفنة... الخ» (يضحك، بذهول- كأنه يقرأ الكلام للمرة الاولى). هذا الساطور النقدي كان أكثر قمعية من أي دور لمخابرات في الدولة.

- لكن قيل أن الكاتبين بادرا للاعتذار عن آرائهما الواردة في الكتاب، بعد فترة من صدوره..

- ولكن، مع ذلك، نبيل سليمان يعيد طبعه- الآن؟!

▲ ماذا فعل الزمن بممدوح عدوان- الشاعر والشخص: علاقته بقريته، بأصدقائه، بالفلاحين، بصورة أمه، وحتى أولاده... الخ؟

▼ أنا أحب الناس.. أحب الحياة البسيطة. ولذلك بقيت علاقتي ظريفة مع أبناء القرية، والحارة، وأصدقاء الطفولة، وبالتالي أيضا علاقتي جيدة مع جيراني، وأولادي.. لكن، في الحقيقة، هناك بحث يدور حول مقدار ما عكسه هؤلاء في ابداعي.. أو قل مقدار عكس ابداعي لهم؛ وكيف تتجلى القرية (موجودة أو غير موجودة) في قصائدي كافة؟ حتى لو لم تكن القرية موضوع هذه القصيدة أو تلك.. ذلك أن هناك، دائما نبرة القرية، تربية القرية، عين القرية... الخ.

هذه المسألة تحتاج لعين ناقدة- ترى اين القرية في نتاج هؤلاء الشباب الذين جاءوا من الأرياف؛ دون أن تنشغل هذه الرؤية بالبحث عن القرية كموضوع للمادة الابداعية، بقدر ما هي طبع ونظرة للعالم.. أي بنفس الطريقة التي يمكن أن نقول بها ان «نزار قباني» شاعر مدينة؛ ولأنه شاعر مدينة كان لشعره مواصفات كيت وكيت. وكانت نظرته للمرأة والسياسة على هذا النحو أو ذاك... الخ، فهذه المسألة بحاجة لعين ناقدة، قد تستطيع أن ترى أكثر مني. وأنا، دائما ، أتمنى أن نكون قادرين على الحفاظ على القرية، في شعرنا، لان القرية، في الواقع لم تعد موجودة.

▲ هذه النوستالجيا، هل يدعمها لديك موقف معرفي- لا سيما وأن هناك اتهاما ينسب للريف دورا سلبيا تصوغه عبارة «غزو الريف للمدينة»؟ أم انك تتلمس خلف هذا الاتهام موقفا ايديولوجيا قدس المدينة، كمعادل للتقدم؟

▼ أرى أن اثارة هذا الموضوع هي اثارة سياسية بحتة. وهي ليست حضارية- بمعنى ريف/ مدينة. هناك احساس بأن الريف يحكم سياسيا، وبالتالي فان المعارضة لهذا الريف الحاكم هي التشبث بالمدينة، لكن نظرة دقيقة للواقع تكشف انه لم يعد هناك من قرية على الاطلاق: الكهرباء، الطرق المعبدة، التليفزيون، البراد.. وما اليه من أدوات المدينة.. موجودة في الريف، هذا أولا، ثانيا: في كل العصور، وبخاصة بعد الثورة الصناعية، هناك هجرة من الأرياف الى المدن، بحثا عن العمل، تنشأ عنها ظاهرة اجتماعية خطيرة: تتشكل من حزام فقر هائل حول المدينة، في قاع اجتماعي ممزق القيم؛ لأنه ترك قيمه في الريف، ونزل الى المدينة.. وهذه الظاهرة كتب عنها الأدباء الطبيعيون- أمثال «اميل زولا»، و«ديكنز» وسواهما.. هذا البؤس الهائل الذي عاشه الريفيون المهاجرون الى المدينة. ثم ان هؤلاء الذين عاشوا في المدينة جاء التعبير الثقافي عنهم بواسطة مذاهب فنية، هي «الواقعية والطبيعية»؛ لكن هم، عندما عبروا عن انفسهم، عبروا بالرومانسية- أي بالحنين الى الريف! (من هذا التلوث، من هذا الكد اليومي المهين للإنسان، والتسليع لقيمته.. الى الحنين للريف) من هنا ولدت الرومانسية؛ ما هي الرومانسية؟ حنين للريف، حنين للطبيعة، حنين للبساطة، حنين لمجموعة مسائل بدأ الانسان يفقدها.

إذن فالهجرة من الريف للمدينة موجودة لدى كل الشعوب. ولا يحتج عليها الا من جانب انساني؛ بمعنى أن هؤلاء المهاجرين يعيشون بؤسا في المدينة؛ أو من جانب سياسي، بمعنى انهم يغيرون هوية المدينة.

▲ ولكن لواقع العالم الثالث، ووطننا العربي بصورة محددة، خصوصية تنبع من ان السلطات الحاكمة فيها ذات منشأ ريفي، ومن هذه الزاوية، ربما، جاءت الانتقادات سابقة الذكر.

▼ ربما. ولكن يجب ان نضع في اعتبارنا أننا، نحن، مجتمع عالم ثالث زراعي، أليس كذلك؟ ونسبة سكان المدن الى سكان البلد ككل لا تتجاوز واحدا على عشرة، وهذا يعني ان تسعة أعشار السكان يقطنون الأرياف. وكانوا مهمشين لانه لم يكن هناك تعليم، ولا مواصلات، ولا كهرباء... وبالتالي كانوا مظلومين؛ مما جعل من واقعهم حاضنا نموذجيا

لولادة ونشاط الحركات السياسية- بوصفهم اصحاب مصلحة في التغيير. وكان لابد، مع انفتاح البلد- وبمنطق التعددية والديمقراطية- ان تكون لهم الغالبية؛ سيما وانهم قد اكتسبوا وجودهم، ولم يعودوا مهمشين. (لم يعد هناك في سوريا، مثلا، مناطق نائية- يخصص لمن يذهب اليها راتب اضافي).

– منطق سليم. ولكن لي ملاحظة على استخدام «منطق ديمقراطي»، هل جرت الأمور، فعلا، على هذا النحو من المنطق؟

= لا ليس بالضرورة، ولكن كلامي كان محددا في جملة افتراضية، تقيم المنطق السياسي الذي اغفل الأغلبية.

▲ **يقول «حيدر حيدر» انه في بلاد العرب سيأتي يوم تصرخ الجماهير «الموت للسلطات العسكرية التي اودت بنا الى الهاوية و.. سيكون الوقت قد فات». وانت جعلت «هاملت يستيقظ متأخرا» لماذا الكتابة اذن؟**

▼ كل كاتب يحس أن جزءا من دوافعه، التي تحرضه على الكتابة، نابع من صرخة احتجاج تقول: هل من المعقول انكم لا ترون ما أرى؟ فيكتشف اما انهم لا يرون ما يرى، فعلا، او ان رؤيته لا تصل اليهم، لانسداد قنوات الاتصال بينه وبينهم: الأمية، طغيان وسائل الاعلام التجارية، عدم وجود حرية للنشر.. ومجموعة كبيرة من الاسباب تحول دون ايصال رؤيتك الى الناس.. وبالتالي أنت دائما تقول سيصل صوتي الى الناس؛ ولكن متأخرا أي بعد ان يكون قد فات الأوان؛ ويكفي ان نقول ان كتابات بداية القرن كانت- مثلا- تحذر من خطر الصهيونية، مثلما نحذر الآن من خطرها: لكن الصهيونية الآن تحتفل بالميلاد الخمسين لدولتها. ونحن بيننا من لا يزال يعتقد بامكانية الاستفادة من العدو! لا شك ان هناك شيئا مؤسيا في الموضوع. احساس بالعزلة انك تصيح في صحراء؛ لكنك لا تستطيع الا ان تصيح، وستبقى تصيح.

– قيمة الكلمة في عصر التقنية والاستهلاك والسياحة في تراجع، والاسماء الكبيرة تغيب، ولا بدائل، هل هذا ناتج عن غياب الحركات الانعطافية (الثورات مثلا) في عالم اليوم؟ او هل الأفكار الكبيرة مقرونة مع الأحداث الكبيرة؟

= لا شك ان الانعطافات التاريخية تتمخض عن اسماء تستطيع ان ترى الانعطاف. نرى مخاضه، لكن هذا أيضا يولد أفكارا كبيرة واسماء كبيرة، ممن يتشبثون بالماضي ويتجاهلون التغيير؛ هؤلاء يثابرون على التمسك بالماضي وكأن التغيير لم يحدث. يبقون خارج الزمن، وتصبح اسماؤهم كبيرة لانهم يتمسكون بقيم ممتدة ألفي سنة في الماضي، لها جذورها ولها من يروج لها، ولها من يطلبها وينشدها.

بالمقابل هناك اسماء تستشرف المستقبل، وتقول: يا جماعة نحن انعطفنا فانتبهوا الى تغيير البوصلة، فتستمع اليهم شريحة معينة من الناس، وتراهم أسماء كبيرة، في الوقت الذي يظنهم آخرون انهم خارجون على القانون.

▲ **في الغرب تعلن نهاية التاريخ او استقراره (كما عبر فوكوياما) وهذا قد يفسر جزئيا- اذا كان له وجهة صواب- غياب الاسماء والأفكار الكبيرة اليوم، هل تصوب مثل هذا التفسير؟**

▼ لا . الواقع كانت هناك أسماء كبيرة، ولكن بشيء من التوهم؛ يعني كان يوجد واحد او اثنان في بلد مثل سوريا، يصلان الى دوائر النشر الخارجية- العربية أو الدولية (بالترجمة)، الآن بدلا من اثنين يوجد ألفان؛ وبالتالي فان اهتمام الناس توزع على ألفين، بدلا من اثنين..

▲ **وهل هذا ينسحب على الحقول الابداعية والفكرية اجمالا؟ أفلا نفتقر اليوم لمفكرين من وزن هيجل- مثلا؟**

▼ هناك كتاب لاريك فروم- ومع انه صدر في أول السبعينات- يقول فيه ان العقول المفكرة العبقرية الموجودة، في هذا اليوم، تفوق عددا كل ما هو موجود في التاريخ. وبالتالي في هذا اليوم توجد عبقريات، يوجد مفكرون مجتهدون بإخلاص لدراسة العصر- برأيي- أكثر مما في التاريخ كله. لكن لكثرتهم، ولتعدد الأصوات، وتعدد المنابر، لم يعد ممكنا ان يلفت واحد منهم نظرنا.

▲ **ممدوح عدوان في المظهر نشاط وقوة وحيوية ومرح، وفي العموم «تلويحة الأيدي المتعبة» و«هاملت يستيقظ متأخرا» و«زيارة الملكة» و«لماذا تركت السيف» و«محاكمة الرجل الذي لم يحارب» و«ليل العبيد» والعديد من الدواوين الشعرية، وذبحة قلبية هددت حياته؛ ترى هل ستموت حزنا أم ستنفجر من الضحك؟!**

▼ أعتقد أن الشعار الدائم هو: «من راقب الناس فقع ضحكا»!!



الكتابة وامتحان الصحراء

الكاتب الجزائري: **محمد ديب** - ترجمة وتقديم: **حكيم ميلود** *

بديوانه «فجر اسماعيل» يبتعد محمد ديب في كتابة الأقاصي التي تعيد مسألة الحدود، وتكثف داخل بناء رمزي وشفاف أسئلة الكائن، منذ البدايات الى المصائر التي تحبكها يد المكيدة بابتهاج تسهر على مهاويه الصحراء.

لماذا هاجر واسماعيل في هذه اللحظة التاريخية المفتوحة على جراحات المقدس، في ذلك الإرث الابراهيمي الذي تختلف حوله الديانات التوحيدية؟ إذا كان «تاريخ العرب يبدأ بدموع هاجر. وهي أولى الدموع التي تذرف في الكتاب المقدّس» (١) كما يقول الخطيبي، فانها دموع التأسيس لسلالة سيكون امتحان الصحراء هو أول ميسم يبصم رحلتها التأهيلية.

عبر تجربة الانفصال (Separation)، الذي يروي طرد هاجر وابنها في الصحراء، و«الكتابة هي لحظة الصحراء كلحظة انفصال» (٢)، يستعيد محمد ديب آلام المنفى والفقد، من خلال عذابات الأم وابنها، بصوتين أعزلين لهما امتدادهما الشعري في البدايات أين تكون الصرخة مفتتح النشيد، باعتبارها «في الوقت نفسه الحقيقة الكلامية الأولى والحقيقة الكوسموغونية «casmagoinque» الأولى».(٣) هذه الصرخة التي تتحول الى غناء أودفيوسي يفتن الكائنات، ويحيي موات الصحراء مفجرا فيها بذخ الحياة. أليس هذا هو سحر الكتابة كخلق؟ واسماعيل لا يفجر فقط نبع الماء، ولكن نبع القصيدة أيضا، التي تخاطر بالتسمية (خذ حفنة من الرمل وانثرها). الصحراء ستسمى ، كل شيء سيسمى، الاسم سيسمى) (٤). «اذ لا شيء يزهر في الصحراء أو بين الأحجار ما عدا الكلمات».(٥) لأن الشيء الذي لا اسم له لا وجود له، فالتسمية وحدها تخرجه من المجهول الى المعلوم، وترسم ذلك التاريخ المتواصل الذي (يذهب من الصمت الى الكلمة ومن الكلمة الى الصمت)(٦). وهنا يأخذ اسماعيل وهاجر بعد الأسطورة المؤسسة لسلالة الشعراء والشاعرات، خاصة العرب الذين سيمجدون الصحراء ويكونون من سلالة اسماعيل.

إذن عبر تيمات أولية تؤسس للكتابة كتجربة أنطولوجية ترحل بنا لنصوص الديوان في كتابها الرملي، وفي المتاهة الفسيحة لكائناتها، حيث نكون أمام الريح= النفس «اللهب»، نفس الحرف ولهبه والايقاع الساهر على الصوت والصدى، المقدس والفاني، الأصل والسيمولاكر (simulaue)، الملاك والشيطان، الأمومة واليتم (غياب الأب). كل هذا في الكلمة، «هذه الكلمة هي جوهريا تائهة، لكونها دائما خارج ذاتها، انها تعين الخارج الممتد بلا انتهاء الذي ينتمي لحميمية الكلمة. انها تشبه الصدى، عندما لا يقول الصدى فقط بصوت مرتفع ما كان مهموسا من قبل، ولكن يلتبس مع الاتساع الهامس، وهي الصمت المتحول الى فضاء مدو، وخارج كل كلمة، لكن ، هنا، الخارج فارغ، والصدى يرد مستبقا، «نبوئيُ في غياب الزمن» (٧).

وعبر لعبة مرايا ومتاهات تتحاور النصوص (هاجر صارخة، لهب لملاك الانتفاضة، الراقصة الزرقاء، فجر اسماعيل)، لتكون القراءة متداخلة لا خطية، في مستويين عمودي وافقي، الأول يضرب بجذوره في النص الديني (التوراتي والقرآني) مع انزياحات تنتصر للأمومة على حساب الأبوة القاسية، وحتى اللحظة المعاصرة لطفل الانتفاضة الذي يتحول الى اسماعيل جديد لا تستطيع أمه أن تنقذه من سلالة سارة، ومن القدر الذي يواصل اشتغاله بقناع القاتل الجديد للضحية القديمة. وأفقيا في انفتاح كل نص على الآخر، اذ نجد النص الاطار والنصوص المنبثقة منه.

ان نصوص الديوان هي نشيد العناصر لمرارة المنفى الذي يعيشه الشاعر كلاجئ الى نصه، ومنفي في الجغرافيا

* شاعر ومترجم من الجزائر.

البسيطة، يرث اللغة السرية لاسماعيل ليقول اليتم، وعنف المطلق، وانقلاب الكتاب على الأنبياء (منفى الكلمة التي لا تكلم الا نفسها).[٨] حيث النشيد هو الوديعة التي يكون الشاعر وسيطها بين المقدس والوجود، هذا الشاعر الذي ينسحب من كتابته، ويتركها تتكلم وحدها بصوت العناصر (الماء، الهواء، الرمل، النار) التي تتبادل الأدوار، حتى انه يصبح الشاهد الأخرس أحيانا على كتابة الريح التي هي محو متواصل حيث لا أثر، فقط تحولات الرمال المجنونة وهي ترحل المكان، (المكان الذي لا يجيء، وليس له مكان)[٩]. وهنا يتحول اسم اسماعيل إلى مركز، ووجهه الى سؤال.

هل يستطيع الشاعر ان يسكن لغته مخاطرا بفقد كل شيء، مستبدلا المكان بالترحال المتواصل، وبما يسميه جيل دولوز المغادرة الموطنية (deteveitoeilisation) بدون حنين لعودة ما، ولأرض قادمة، والذهاب في ذلك المصير الشقي الذي يعد به نيتشه ذلك الذي يخفي داخله الصحاري؟

ان الشاعر (محمد ديب) يغامر بذلك كله، وينخرط في المتاهة الموصلة الى ليل اللغة، حيث لا يعود (سيدا، لا على ذاته، ولا على كلمته)[١٠]، وحتى الفقد الكامل (لقد أعطيتم كل شيء لشخص/ لم يكن أحدا).[١١] هنا تأخذ لعبة الأقنعة حيويتها باستبدالات رمزية حيث حضور الوحش (La bite)، ومحمد ديب شغوف بهذا التوظيف الذي يستحضره بروعة في روايته (إغفاءة حواء)، ثم ان رمزية الطيور في الديوان واضحة، خاصة النسر، اذكر «طيران الطيور يهيئها، بالتأكيد لتكون رموزا للعلاقات بين السماء والأرض... ان الطائر هو رمز الروح الهاوية في الجسد»[١٢] وللطيور علاقة وطيدة بالرقص الديني والاسطوري. كل شيء اذن يتحرك مؤلفا تلك الحيوية الذاهبة في علاقات سرية بين الداخل/ الخارج، الهنا/ الهناك، في كتاب الصحراء التي ليست الا بداية حديقة وحلما بروضة، اذ لا يمكن الخروج على الكتاب (الكتاب الآخر. الكتاب الفريد، أراني أولد من بين أوراقه).[١٣] لأن العالم كله موجود في الكتاب الفريد والمختلف، والمتجدد باستمرار.

الكتابة هنا جرح رمزي وأولي يؤسس لمجهول ما، ويعانق المطلق بالسؤال، كأنما الشاعر يضع خطوة هنا (في هذا العالم) وخطوة هناك، مكتفا عبوره الخفيف في أرض الاسرار، محتفلا بالمطهر (puregatavie) الذي يهيئه للأبدية. انه الحاضر الغائب، ونص شهادته الجسورة على امتحان الصحراء. وباحتفائه بهاجر فهو يحتفي بسر الخلق، لأن المرأة خالقة وليست مخلوقة كما يقول جلال الدين الرومي، لأن الوجود أمومة نازفة تسهر على الذي يأتي ولا يأتي.

إن «القصيدة تجازف دائما بألا يكون لها معنى وهي لا تكون شيئا بدون هذه المجازفة»[١٤].

- فجر إسماعيل -

لمحمد ديب

مجد هو هذا الفراغ المؤجج حيث الكل ينظر ولا شيء يأتي.
لم يدرك أبدا، المكان الذي ينطفئ فيه الزمان. حيث آخر حلم للاقلاع وللأشرعة، وحيث النار تهب.
مخترقة من بعيد لبعيد بوجه، النار دامعة.
هناك، تتوقف، يا اسماعيل، قل: عبرنا الأبواب.
قل: إنه الملجأ الأخير.
المكان الذي لا يأتي، وليس له مكان.
صحراء على لساني، أنظر كيف لا آتي أنا أيضا، وكيف ليس لي مكان.
وإذا كانت منتظرة، الكلمة التي تهيمن على خرسك تنصت وتصغي من ذاتها لذاتها: كما، تنصت، وتصغي في الأقاصي، ضحكة. وفي الأقاصي الأناي أيضا، ضحكة.
يا للملك! إنها ضحكتي! نحن قادمون.
تتساءل: ذلك الذي هناك، ذلك الذي هناك الى أين سيذهب؟ وأين سيعبر؟ وكيف سيبدو؟
ماذا سأربح من عبوري؟ والمظهر الذي أبدو فيه. نحن لسنا الا ضحكة وريحا تحت السماء.
وأنت، فريدا، موضع إنتشارنا
فيك، سيرن هكذا اسمي.
أنا هذه النظرة إذا ارتفعت، وهذه العين التي يحيط بها وجه، اسماعيل، هذه الصحراء التي لا تكف عن الوصول إليها. والتي لا تكف عن المجيء منها.
هل فكرت الريح فيك عندما ارتفعت بدورها؟ لكن متى؟ لكن أين؟ وإذا لم يكن لها من حليف سوى الصحراء؟
وإذا لم تكن قد هبت إلا لتحترق؟
عين مفتوحة، المكان الذي هبت فيه الريح. لن أقوله، لقد شحبت أعماقك،

اسماعيل، والنهار شحب.
هاجس، بياض، صمت يتقدم:
الى حيث تذهب الصحراء، تذهب ، ربما حتى البحر،
ربما أبعد وحتى حيث الليل الخاشع ينتظر.
لينتظر في حديقة نجومه.
ستغني من أجله، بأيدٍ ضارعةٍ. لكن متى؟ لكن أين؟
ستكون دائما في المركز هنا، في الموضع المقفر
للعين، وللنظرة الهادئة، ولا شيء سيتغير.
أنا اسماعيل، هنا، أوجد في المركز.
شعل كأنما أيقظتها نظرة،
مفاجأة، بعد كل لمحة عين موجهة
اليها ولا تجد كلماتها.
كأنما كان على الأشياء أن تفقد اسمها. كأنما كان يلزم
أن تضيع الكلمات.
لأترك هكذا أمام الرمل
الذي مرت عليه الريح، ولا حتى هذا الليل
بضوئه الساطع هو ليلي.
هناك يوجد فقط من يضع إصبعه
على فمي وأصغي لخط الأفق.
عندما يدلج الليل. عندما يمطر طله على عيوني.
هنا، سأكون دائما في المركز.
اسمي اسماعيل بيننا، اسمع
حتى مكان ذلك الذي يسمع. الذي لا يعرف، لا يريد إلا
أن يسمع.
أسمع.
لكن كل هذا الصمت، على من يرد؟
أرض وسماء مرتجتان على من؟
ولماذا تلقيت اسمي، المحرقة
التي تصونك حتى أنت؟
كل لحظة هي فأل.
أنا في المركز وأسمع لمن يسمع
ولا يعرف، لا يريد إلا الإستماع؛ الذي يسمع و
لا يتسمى بأي اسم. لا اسم أبدا.
- اسماعيل، اسماعيل، أنت في مركز هذا الاسم،
وفي ظل كلمته.
أنا صمت الملاك وأقول
لك. خذ حفنة من الرمل وانثرها.

ستسمى الصحراء. كل شيء سيسمى. الاسم
سيسمى.
- لكن اذا بقي شيء واحد بدون أن يسمى، ماذا سيفيد
الأشياء الأخرى، والأكثر
جنونا، أن تكون مسماة؟
يناديني من يمر: مبنيا، ومحجوزا في الرمل.
يسميني: حرار المحروس بكوكبة.
سأتبدد اذن الى صراخ، وانتثر
عطشا وجمرات.
إشارة واحدة وأكون بدء الأزمنة.
الفضاء هنا غبار محبب، وصمت
ذو مفاصل سريعة الكسر.
في القصر أين تجري العين خلف آثار
الملكة، هو صدى.
تحدٍ مغتم في كل شبر مقيسٍ للعين.
الصحراء.
محتوى في قلب المكيدة
أكتب، أيها الملاك، في ذاكرة الرمل:
«كن». فأكون.
تمر، الصحراء، بينما أبقى.
بدون أن أرفع صوتي، تمر، منذ الآن
أنت هنالك.
تزاحم الهنا - ك. ماذا تتلو؟ لا
نسمع شيئا، أو تقريبا لا شيء.
هل تبحث عن اسم آخر، ومن سيتلو
كل الأسماء، هل سيجد اسمك الآخر؟
اذهب أبعد.
أوجد اسمك الآخر.
اذهب دائما أبعد. ولا تعتمد إلا
على نفسك.
اذهب في الهناك، اذهب في الأمام، اذهب في
الما بعد. اسقط في العلو.
كان هناك النهار الذي سمعني فيه الحجر.
حجر واحد في البداية. ثم كل الأحجار.
متأثرة بصوتي.
كل الأحجار متمهلة في النهار و
الصمت.

حينئذ تمزق الطائر لكي ينتثر
أجنحة، ورفا ينأى على مهل.
متنبئون، عن الذئب أو عني، ومن كان سيبدأ
في العواء؟ الذئب انتظر ورأى.
ألفة ما جعلت الأحجار تلتحم
ببعضها البعض. وذلك حدث.
لقد اعطيتم كل شيء لشخص
لم يكن أحدا.
الطرد، الإمحاء، الرمل، كنت
سألمس الضفة التي بلا ظل.
الوجد بالسير في الرمل،
وأنا ذاهب وهو قادم. وما نتركه
خلفنا. البداهة.
لكن الانبثاق أبعد، وأكون
قد ولدت.
كل الصحراء تعود لي، ونبع
الفضل، وضحكة النبع.
هناك، هناك، الريح. توقف. وشيد قصرك.
قصة أن تحلم. من سيتذكرك،
ما عدا لهاثاتي في الطوفان
المحرق؟
الأفق امتلأ بالنظرات
وكذلك بالشعل.
أشرب، نسغا حريفا، عرقي.
كلماتي تيأس من ايجاد
منفذ. هل أنظر الى ذاتي من أعلى الكتف؟
هل أسأل الظل الذي يواكبني؟ هل
ما يفرقنا. هذه المتاهات؟
في أي متاه أدلف؟
لا يهم.
ربما ليست إلا مسألة كلمات،
هذه الكلمات التي تنتظر الليل.
وأولئك الذين التحقوا بالمركز.
من أين خرجوا؟ لا من فمي. أنا
لم أعد سيدا على ذاتي، ولا سيدا على
كلمتي.
أيها البياض المهروق من السماء، أضم
يدي لأتلقاك.
أين أنت، يا أبي؟
إشارات، إشارات، إشارات، حاضر أنا اظهر.
لكي اراك.
على قدم، راقصا مقاطعا، أبقى
في خطر.
لقد رقصت للصحراء.
خفقات أكثر عتمة، أنا الموجود هناك،
نحاسا مسكونا بالأصداء، وبلمعان
زيتي، وأضحك، مسكونا بهذه الجلبة.
نظرتي المنذورة تباشر الصراع و
شيء ما يستسلم.
حكاية مستمرة تذهب من الصمت
الى الكلمة، ومن الكلمة الى الصمت تذهب.
أنا من يسمع واقفا.
وجهي هو سؤالي.
الحرف. ومن كان سيرسمه؟ لا
يدا ما. الأجدر صوتا ما.
نبأ عودة يكتب الآن على
الرمل ولكن سيشربه الرمل.
لقد سميتني اسماعيل، الكلمة التي تخلق
الصحراء والصمت الدؤوب. الواحدة مودعة
لدى الآخر.
الزمن سيتجسدن، مروحا
بأجنحة الصباح، والقدر كان سينزع قناعه
فإذا بطفل يسير، داقا
الأرض بكعبه.
أيتها الكثبان التي بشكل قافلة، وبحداء،
تحملين ظلي دائما أبعد،
احمليني الى الأبعد.
أيتها الكثبان الوفية لواجبك.
أقبض نفسي وحينئذ
أتقنع تمثالا لازورديا مشيدا على اسمي
الوحيد.
تكلم، أيها العراء الساهر على الصحراء
وضياعها. قل الضياع الذي يضيع
ويرى نفسه يتشكل من جديد، بقدر، ابا

في ضياع ابن. يا منفى الكلمة التي
لا تكلم إلا نفسها: تكلم، أنا لا أسمع
إلا نفسي!
عين الصحراء تضحك في الأقاصي.
تأمرني: «اسمع!»
أيتها العين المتوحشة، أيها النبع، تكلمي! إذن تكلمي!
لا اسمع إلا نفسي
القناع الذهبي، أحمله الآن.
في يدي. كل ما لا يشبه شيئا
أفرغ كل شيء ليفسح المكان للاشيء.
وكل شيء هو بهاء هنا.
الصحراء طنين نحل
في فمي، وعيني، وما يحرق
إلى أبعد حد.
الضوء وثقله، صبر كل
ما ينتظر، مغنيا الصبر.
مغنيا سهرا ما.
أحدهما يفني والآخر يفترس.
لقد سار طويلا ، الذي لا يتقدم
والكل يطلبه.
أنا العتمة الوحيدة.
نار حملت أسرارها، ولم يعد
لي سوى الرمل ذاكرة.
من لا يدرك، يا اسماعيل، الرعب
الذي يخبئه النهار المتلقي للحرف
وظله، واللاشيء أيضا الذي
يرتسم كخديعة.
مواجهة أبدية مع الحرف
مقتلعاً من ذاته ومدونا قربانا
وضياعا.
ولكن ها هي الصحراء تنحجب
ولكن ها هي الصحراء تنحني، و
تحط عند قدميك.
سترفع بيتي على اسم
اسماعيل.
أين دُوّن اللقاء، يا لوح
الكلمة؟ قلب يخفق في السماء، لوح
من التدوينات ما إن كتب حتى امحى، أين؟
هل سيعقد ثانية المحالفة هبوب؟
من جديد تخوض الريح الحوار.
من أجل عذوبة اسم، سينبثق ماء
من الرمال ومن بين الأوراق التي قلبتها
الريح.
الكتاب الآخر، الكتاب الفريد، أراني
أولد من بين أوراقه، أيها الكتاب، احفظني
بين أوراقك. صر الجواب. كن
القبول.
عبر الرمل الوحيد! عبرك فقط، أيها الوجه
الذي يحترق في ضوئه الخاص.
هذه الرمال رأت كثيرا من المحاربين،
الذين كانوا أحياء. ثم اصبحوا
موتى.
حتى وهم أحياء رسموا كموتى، ثم
الموتى، رسموا كملوك.
إنهم هناك، مرايا ذات مظهر سري.
ربما هناك تكمن كل غرابتهم.
تلك التي تلمع في عتمة
البشرة.
الصحراء ستمجدهم.
ثم سيتبادلون تمجيد أنفسهم، منتثرين،
ومطهرين بما كان يوحدهم، سادة
للسمو لا كرات.
هل ستحتفظ أيديهم ببقيةٍ
من الألق؟ انهم يمدون هذه الأيدي، نحو ما
يسرع إليه النسيان.
من سيكون الحرف المنادى للتضحية،
سيكون عدد التضحية المستنفد.
والبعث، ثم، التضاعف.
أيها الأرجوان، لقد توغلت الشعلة في.
الآن أنا أغني على ايقاع جنوني
المتصاعد.
أيها الاحتراق! إن الجمال ينتصب
أمامي، والسماء تتلون بلون العيون.
أين أنت، أيتها النهابة والفريسة القادمة

من الدوار؟ أين، يا المقفرة، هناك حيث لا توجد
إلا الصحراء؟ هل عليك أن تعودي الى الصحراء؟
صرخة خرساء تعلق ظلها فوق
رأسي. قدوم، ونقطة توقف. الصرخة
وصمتها.
الكبرياء، الصمت، الضجر، للصحراء
ساعاتها.
ايها الحاج المشرق، يا اسماعيل، إنها واحدة
من ساعاتك، هنا، كما من فوق البحر
القديم.
لا شيء يلائم أحسن هذه الكائنات
في مظهرها كله إلا هذه الريح التي تنهك الفضاء
وتتوقف في البعيد، ابعد ودائما
أكثر ابتعادا.
ربما تعوض الطيور، و
أكثر قوة سيكون التوحش.
وبين كل من نذروا،
البعض للخلاص، والبعض الآخر للعذاب،
أنت المنسي، هنا مكانك، الضوء،
والصمت.
تجل، عش عبر هذه الساعات التي تلتهب:
إن الريح تهدأ هناك.
السما، الرمل، وامتدادهما.
الباب التي تغني للريح.
الريح مشغولة دائما. تخلق
أثر التجدد . تهدم،
وتبني من جديد.
الريح وألقها. وأنا اسماعيل،
في قلب هذه الريح.
كآبة بلا حدود؛ وجرح بلا سبب.
المطلق يعصف بي ولكن، حارسا
لاسمي؛ أبقى . حتى النهاية. وفيما وراءها.
أبقى أصوب بالقوس على الأفق.
والباب طافحة بالهواء هنالك تنتظر.
الباب التي تسهر.
انتم الذين تقولون نريد، نحن أيضا
نريد.

أقول:
أريد أن أذهب للقائك، وأن أعرفك على اسمي.
انه بعنف نفس الفضاء. وبتوحش
نفس الشفافية. أسوار أمام الراكض
الذي يثني الخطوة ويطلقها أمامه.
فهدا ككهف في الضوء
أريد أيضا أكون.
اسمي اسماعيل، وسأنشر الخبر
و، عتمة في أوج النهار، سأحضر
أمام الباب ، وأزمخر.
باب الخضوع الذي لا يفتح إلا للقضاة.
يا ضباب الزمن السابق، أين يختفي السلاح المقيت؟
الباب تخرس. تحب الباب أن يدخل
القضاة، وأن ينطق القضاة الحكم.
أواصل: صحراء بيضاء، وحكمة بيضاء.
أنا البياض، ورمز السر الذي
ينتظر أوانه. أنا الصمت.
ولكن النسر، في الأعالي، نائما بين
جناحيه، يسمع. ماذا؟
إنه لا يعرف أين يرجع الصوت عندما يتوقف عن
الكلام. وأنا أيضا، لا أعرف.
أنا الذاكرة، فيما وراء العتبة، الـ
ذاكرة التي تقبض أنفاسها. أتقرى،
وابحث، ثم أتمدد وأنام بين
أحضاني. اذا وجد النسر نفسه في
قفص، هل سيقول إن العالم غير
أبعاده؟
بنظرةٍ صافية، أسكن أيضا العلو،
في تخوم الوعد، وفي تخوم
الانتظار.
أنا الآن، أنا فجأة، أنا معتم
حتى السطوع. أنا اسماعيل.
متوقفا أيضا في التحليق، بلا أمل، متوقفا
كذلك، مهملا كذلك.
أي نبأ سأحمله للعتبة المفتوحة
التي تسكنها الريح؟
أسيرا فيما هو منفتح، يرى

ويختفي خلف ذاته، قد أخذت كل شيء من الرمل.
أيها الوجه الرملي الذي رمى به جريه الى
الأمام، متى سيكف نفسي عن معاندة النفس، الذي
ليس أقل ثقلا،
للوحش المقرفص عند أبواب الصدر؟
أسيرا فيما هو منفتح، يرى
ويختفي خلف ذاته، قد أخذت كل شيء من الرمل.
من الرمل، حتى الشمس نفسها أخذت
صورتها، التي تستعر هنالك، أنا، اسماعيل، أنا
الرجاء، أنا الليل.
الليل الذي ينام تحت الأرض، فأل
امرأة محجوبة، الرمل هو تشكيلة
من الأشياء غير المنجزة.
وماذا سنقدر أن نفعل بالأشياء المنجزة؟
أن نشهر خارج خط النار التي
تسود المنفى، النفس الأبيض، واللمعان
حتى منتهاه.
يا شفاها رافضة ودفعها بعدم
القبول، أي خوف سيهزمه؟
يعود ليدي مشعل الليل
يبعث على لساني النشيد.
الجمهور موجود هنا ليعلن الخبر. منذ الآن
الأكثر قسوة في ينشد.
ذلك لم يكن ليسمع.
بي، يحشو الفضاء عيونه. الخبر
يوجد في عيونه. انه يتغذى بي
وبالفضاء، وباللاشيء، الحاضر الذي يعود
الى الحاضر.
أي لحظة، وأي وحش حجري
ولماذا، الملامح المنهكة،
والأيدي المنهكة، هذا الوحش، لماذا؟
الوحش الذي يقضمه من كل الجهات
هيامه بالسماء، ويجعله ضبابا. في الأفق
جالس، مؤجلا بلا نهاية الأوان، وضراوته
المخفية تجعله وديعا.
خلفه سيأتي الليل على أقدامه التي من ريح. نعم.
الوحش. الفضاء ملتهما الفضاء
الحاضر ملتهما الحاضر. كان على الليل
أن يأتي باكرا.
الليل الذي لا يتوقف عن المجئ، مجد
أكثر خفاء، بصمت، ساحبا رفله، الليل
الذي يجيء.
أمامه، أسير، ليتذكر.
أقوده الى الصحراء.
أهب له الصحراء.
لهاثه يدفعني من الكتف.
لينغمر في.
ليست الصحراء إلا مدخل حديقة،
وليست الا حنينا لروضة. و
منشقون آخرون سيلتقون فيها.
بدون أن أبحث عن التعرف على أي وجه،
مستعدا لسماع حواره، سأعرفه.
بثقة، لن يحيا الليل حينئذ إلا
من خلالنا.
غامض، البستان الذي سيعبره المنشقون الوحيدون.
لكن عندما يسقط من العيون الظل
لا النظرة. عندما يشعل قدر الصحراء
بحيث تبيض وينسحب.
أين سيكون زمن التاريخ اذا
عادت الصحراء الى الحدود؟
تاركة لي هنا، مهملة لي في مكاني.
لينطلق مني بدوره اسماعيل
آخر ويبتعد. ثابتا ومتحركا
عندما يذهب هو وأبقى أنا. كم يقلقني
هذا الرحيل أكثر من الصحراء!
أيتها الكلمات التي لم تعد في متناول
صوتي.
أي حق كان لهذه الرمال، أي
حاجة كانت لهم لذلك؟
سأصلح تمزقات الزمن:
كل ذلك شيء من المرارة التي تعود مع الليل.
الشهقة الكبيرة المجهولة من الموت.
خاليا من الاشارات، الرق أيضا الذي
يقرأ المنشد فيه والذي وهو يقرأ، يتلاشى فيه.

لكن ليس صوته. صوته يقول، أنا، قناع
الغياب المثبت من قبل فوق قناع.
والصحراء، الوجه العاري، الصحراء التي
عنفا، كانت بلا نهاية، لا تلتفت أبدا
وراءها.
ونائما في كفنه الرملي،
الضوء، والريح، وحدها من يبكي على
الضوء.
بخور التعاويذ، الريح، و
الضوء.
وأنت، اسماعيل، من يستنشق
الفوحانات، أنت السؤال الذي لم يصغ
يحفر العالم حتى يصل الى تفكيك
عظامه.
وأنت تلتقي من جديدٍ مع هذه الأسئلة
المتتابعة، ثم السؤال الوحيد: من
أنت؟
ومعك، هذا العطر الذي لا نعرف من أين
جاء. لأنك، حاضرا، أنت فريد، و
من هو الآخر؟
أنت أم الآخر، من هو الآخر، هل أنت من هو وحيد؟
تنبؤ هو ما يدلني أيضا، ظل
ذاهب بنفس الخطوة و، مثلي،
يبحث عن الباب: وما يمكن أن يكون
الصوت غير المسموع، والنسمة الخفيفة، والجواب
على كل شيء.
لكن هذه الآثار في الرمل. آثار
صوت والظل الذي يتبعه. ولانهما
تركا بصماتهما، ولأنهما
تركا الى الأبد المنظر الطبيعي، هل كان
الضوء سيستقبلهم؟
وإذا كانت الصحراء تتحاور فقط
مع ذاتها وتدون خطاها وحدها
في الرمل؟ الليل بعد قليل سيتكلم.
أنا هنا لأسمع. وسيكون
منبعثا من كل صوت خطير ومجنون.
كل لحظة الآن هي الأخيرة.

لكن عندما، عاصفا بكل أجنحته،
الطائر الفريد يضع بؤبؤه في عين
النهار.
عندما يحدث تنفسه العتمات
حين لا يعود النشيد هو الحقل،[١٥] و
القمر يضربه بالبطلان، وأحمر،
كما ينزف، وكما يمثل.
من هو، سفينة الجحيم، ان لم يكن
الوجه المقدس؟
كل ما لا نرجو رؤيته ولا
سماعه. الطائر سيثرثر كثيرا.
وهو هناك من يؤرجح، مصوبا الى السماء،
أطول وقتٍ ما لم يبدأ في الثرثرة. انه
هناك ومع ذلك فهو ينهار.
تمثالا قمريا يسير، ها أنا من
جديد، أنا بمظهر العابر، في حين
انني أبقى.
أنا الذي يبقى ليتحمل الليل. و
اسمي اذن سيكون اسماعيل.
صحراء، صحراء، المرآة التي يمكن لمن يتمرأى فيها،
أن يراني: الآن سيكون للصمت وحده أن
يسمع الهبوب العابر.
لينضج الزمن الذي سيجعل فيه رد الاعتبار
سريره. اللحم يئن ويطالب؛
قدمني، وأرسلني.
لا أشبه الا الطفل الذي سيئن
من العطش.
افتح النبع، أيها الملاك، أريد أن أشرب. و
معا سنصل الى الواحة التي
تغني فيها العصافير والماء نفسه.
سيكون لنا أن نغني معها، العصافير.
سيكون لنا أن نقول معه، الماء.
سينبعث حولنا اللون الغائب،
الأخضر.
الزمن سيكون قد أنضج كنزه في النخيل.
مكان التأسيس.
الكلمة المصلحة.

مفتوحة وهي موجودة.
أناديك: أيها الماء المنفجر تحت كعبي. و
الآن تدور فوق لساني.
أنا، لي اسم: اسمع كلام الله. وأنت أيها الملاك
تكلم. لقد قلت قبل الآن الماء؛ والماء قد مد
رتقه. الآن، اجعل لي
ظلا.
غامضين، سنضيع في
تعدد وجوه ومداخل الصحراء.
تلك التي كانت أما لي تلقت كلمتك.
إجعل مني حضور كل من كانوا
لي قبل الآن ذاكرة.
حتى أين يضيع الهبوب: بنبرة
قديمة، أطفأت تسبيحة تجر
الجمرات، الأخيرة.
الآن، أيتها النجوم الكل لابتهاجك،
أيتها المدوخة، النجوم المتجمهرة، شيء ما
أفعم لكي يمجد.
الآن، أيها المد غير المتعب من
اختراق الباب الأسود، تدوس بالأقدام
الرمل الذي يخنع. لقد جئت.
الآن، صهيل الريح، والوحش
يبتسم في عمق الليل.
انه يستمر، خالدا، في الهيام بالصحراء.
السير ابتدأ من جديد.
لم يعد للملاك من عمل هنا.
الفجر اسماعيل، وبعد قليل الحضور
السري. البحر.
انتصري.
أيتها الغامضة، البحر الوديع في اقترابك، الوحش
حتى الدفق الأكثر من خافت، انتصري.
أيها الرمل، إلى حيث يغرق كل جسدٍ، اذهب. وانتصر،
يا عمل الأيدي المنيع.
لتقل منذ ذلك الحين أيها العمل الحي، أنت مكيدة
العين، ولكن دائما فريسة للانسحابات،
وللسقطات الجديدة، لتقل يا بسطة ترغب
أن تبث عبق امرأة.
مهلة. مستهل كتاب. مفصل. مجموعة إشارات.
كلمة نائمة.
فرح قاس. وبيترلاتٍ(١٦) لعلاج دوار
الفضاء.
أيتها الحركات، بيضاوات وسوداوات أخيرا من
أجل صفاءٍ ما، حركات أجنحةٍ، هبوب،
ردة بعيدة .
باب الفجر.

الهامش

التعريف بالشاعر:

محمد ديب شاعر وكاتب جزائري من مواليد مدينة تلمسان ١٩٢٠، يعتبر من أهم الكتاب الذين يكتبون باللغة الفرنسية في المغرب العربي. له أعمال كثيرة تجاوزت الخمسين عملا، بين رواية ودواوين شعر وتأملات وحكايات للأطفال، وضعته بين مصاف الكتاب الكبار المرشحين كل سنة لجائزة نوبل للآداب. من أعماله..

الدار الكبيرة – الحريق– صناعة النول (ثلاثية روائية) صيف افريقي– من يتذكر البحر– الجري على الضفة المتوحشة– رقصة الملك– سيد القنص– هابيل– (سطوح أورسول، إغفاءة حواء– ثلوج الرخام)= ثلاثية الشمال، من أعماله الروائية الأخيرة نجد (الأميرة الموريسكية– الليلة المتوحشة). أما أعماله الشعرية فنجد منها– الظل الحارس– صياغات– النار الجميلة، النار– وفجر اسماعيل.

وله أعمال أخرى تأملية منها– شجرة الحكم– وتلمسان أو أماكن الكتابة.

وهو يقيم حاليا في باريس بفرنسا، وقد حصل على عدة جوائز لعل أهمها جائزة الفرنكفونية.

الاحالات

١ – عبدالكريم الخطيبي– النقد المزدوج– دار العودة– بيروت/ لبنان بدون تاريخ طباعة– ص١٤٠.

٢ – Sagnes Dereida - L Ecriture Lt La difference - Serial- Loveis - 1981. P104.

٣ - Bachelers G. Lair et Ls senges. E/Corti, 1943. P259.

٤ - Mohommed Dib, L`Aube Isama`el - E/ Tassili. P306.

٥ - Deveida. Op.iet P105.

٦ - Mohommed Dib. L`Aube P43.

٧ - Mourice Blanchet, Espace litteroire, Gollimand, 1973, P52.

٨ - Mohommed Dib. L`Aube P46.

٩ - Mohommed Dib. L`Aube P33.

١٠ - Mohommed Dib. L`Aube P41.

١١ - Mohommed Dib. L`Aube P39.

١٢ - Jesu chevalier. Dictionnoivce des syubolas. E/seghers 1974, P431.

١٣ - Mohommed Dib. L`Aube P48.

١٤ - Deveida. Op. lek. P444.

١٥ – هنا يعمل الشاعر على توظيف القرابة اللغوية والسرية بين chont تعني النشيد أو الاغنية او champ وتعني الحقل. (المترجم)

١٦ – بيترل: Petrel : طائر من كفيات القدم يعيش في البحار الباردة، ويعشش في الأراضي الترابية. (المترجم)

لستُ في أيِّ مكان.. أيتهــا الوردة

محمد حلمي الريشة *

I

مُخبّـل بصحوه الفاره
آه من قسوة في البداية
والتنهدات جائزة بافتراض مشاعره اللامعة..
أيضا؛
هادئة أحواله الجوية طيرا مستثارا..
وبالعودة الى بساطه المجدور بعناية خاطئة،
أضعت قدمي الجبليتين في جبين الريح
كما لو أنني فرس يعبر ثلجاً
يسقط
من
غدٍ!

II

يتكاثف وحل؛ كأنه يتقمص شمسا،
سيكون غموض اضطراري
لا بأس...
لي موعد، بوسعي أن أشطره بيني .. و ..
بينه،
والكأس...
لم كل هذا التسكع في عينه المعدنية؟
ليتني أستطيع استخدام الضحك
بشفرة المساء!

III

واضحة أحواله للمرايا
هو بعيد؛
خارج كل شيء ممكن للصيد
يصطاد ضجيج افتراسي دون عرق تحت ابطيه
دخان كثيف يخرج من فوهة فمي
آه من كتابة سرية عن قلق معلن
وممتد مثل معول في بهائي
كأن كل رمقة ولها حطابها
يضاعف بروقي المختلطة بشهوات الجوارح،
أكاد أحس بضرباته مثل برد أصم
فوق
قطيع
أيامي السائبة!

IV

أريد من البلاد فكرتها الصاخبة
مرورا الى صوتها الليلكي أيلا تام
الظهيرة
أفقا للنجاة من هدأة الماء في بئرها
المعطلة
ووساماً أن ظفرت بها،
ولم تكن معي!

V

حديث رياح يلتهم ثماري
الهادئة..
عواء يلج الأحشاء كسيل
موشى دماً..
إنها الفتنة في أوجها
وهذا النشيد عليها
يقول رائحته عن بعد..

VI

أميل للرمل
لخصية القلب الخصبة
للأرض في أجرامها الساحلية...
لمن بقايا أعيادها ماثلة للضرع بأوار عال؟
ثمة حوض مماثل لنكهة حليب الماضي
كيف يفشل الظل في اكتشاف خطواتي عليه
وإشاراتي اليابسة؟..
لست قطعة ضوء على جدار،
لست...
أيتها التهاونات منذ ما قبل ١٩٠٠

VII

الكرة،

---

* شاعر من فلسـطين.

في مدارها دون ملل..
السماءُ؛
ترفع حصتها اليومية من رحيق المعنى،
ولا وجود أبعد من الضباب المتفتح مثل قطن
كفن..
يا لحظة النفخ:
ارتفعي عن هاوياتي المخصبة
، ولو قليلا،
لعل حظا غامضاً
يُساقطُ
ثمرة نجاةٍ
واحدة..

VIII

ببطء،
يتقدم المحو نحو أسراره المرتبكة،
أسرار ..؟
تلك أحلام لها جذورها في كرمة الرأس
تقتربُ...
أقترب ..
عميقة هي الذاكرة؛
تحاول الصباح من جديد
تروض أبواب الضفاف بمفاتيح غير
ممسوسة..
أسرار ..؟
انتصب أيها المد في
العذارى يرتقين لقطف التوافقات من دمي..

IX

.. وكان أن لمست الألم دون مخيلة مجهدة..
الفتنة نعاس يستيقظ بكثافة. بين الحصى دُخان يوزع شهوة القاتل على جياد عابرة، ورأيت تفاح الطفولة ملقى على كتفي مثل حزن ألف عام، دون موسيقى وبإيقاع داخلي رتبتها في صندوق الجسد أمينا على ثوابت طازجة دائماً..

X

هي حفلة الأرجوان السخية؛
تزين المشهد بطواف أرواح حول قاماتها..
لم هذه الأنخاب الأطول من أردية القتلى،
أيها الضالعون في كيد ساحر؟
وثانية:
هل الهواء عذب بما يكفي
لتنقية الأحياء من شوائب العصف؟
إتبعني، أيها الصهيل، بحوافرك المزدراة
ثمة أعداء جدد في نشرة الأخبار؛
يخشون أسماءنا
وأوصافهم الميتة..

XI

جنة في عراء المتوسط،
كأن قوسها محض صدفة
قاسية
ما أقل الوعول التي تتوج رأسها بأزرق الثلج
وما أكثر حنيني للوضوء بمديحها.

XII

عند كل ذبيحة
يخلدون إلى الكلام:
جسد واحد يكفي لإثارة تراتيل الهيبة،
وشرب قهوة العزاء..
...
إنهم نرجسنا على صفحة الرمل
كائنات، قبيل الماء، تفقدُ ظلالها
وترجم مديح الاقامة..
هل سيكرعون زئبق الفضاء،
أم سيتغرغرون عتمة بأكملها؟
ليسوا بشارة النجاة من غرق قبل البحر
وليسوا هوايتي المفضلة..

XIII

لم يكن إلا الذي أخشاه..
مفتون بها
يصقلها الصقيع مثل رأس الماء
تظاهري بي
إنني قميصي؛
أدسني (مطمئنا) في ثقوبه المشتعلة
حيث أنت عروة الدفء،
هكذا قيل لي..

XIV

لست في أي مكان، أيتها الوردة ولست...
لعلنا أبهة مقصوفة،
أو رغبة ماكرة..

لنبتهج .. ولو لمرة واحدة؟!

عــــامر الرحـــبي *

ماذا يكون هذا المساء
لو أننا شربناه
واستنشقنا رائحة البخور عن بعد
ماذا تحدث هذه الشرارة
لو أنها لامست يدي
وحملتها أبغي الخلاص
من هذا العالم
كنا نشتري فرحنا
بسعادة الآخرين
وهم ينفخون الهواء بعيداً
الهواء الذي جرح أعيننا
وانتقينا الشهوات
تلك المرأة التي غدت
ذبيحة سريرها
وابتعدت عنا دون حياء أو خجل
صنعنا منها تاريخنا الداخل
في الحكاية
والموت الذي نظرنا اليه
من أعلى الشرفة
كان يسخر منا وجودنا
هل كان ذلك مبادلة الآخرين
طقوس أيامهم الخالية
من كان يقول
بأننا بعنا أثوابنا القديمة
للصيارفة
وهم ينحتون أسماءهم
على النقود
من أعطاهم هذا السر
لكي يتركونا وحيدين
نعد خسارتنا وليلتنا المشبوهة
بوجع الأيام والسنين،،
من كان يترك لنا هذه الآخرة

لنتنفس فيها على عجل
نحن العائدين رغم البواخر
التي طافت بنا يوما
ننظر اليها نظرة الاندهاش
من كان يريد أن يبتاع
هذا العالم بخاتم واحد
ليسد مواجعنا ونتركه
معلقا بين يدين عاريتين
كالنساء الذاهبات
الى حتفهن
كنا أولادا صغارا نلعب
ولم ندر بأن السنونو
عاد ليطهر ما بداخلنا
كنا نعطر الآخرين
بثوب الفرح
ونلبسهم خواتم نسوها
في آخر المزلاج
هذا هو قدرنا
كلما تخطت أرجلنا ناحية الآخر
أخذ منا ما أردناه
سئم البلبل الشدو
وصحنا مرارا
على تلك الوجوه المبحلقة
لحظاتنا التي نسيناها
بين أضلعنا
لسنا نحن المكترثين ولو كنا خائفين
لما تفوهنا بكلمة،،
نظراتنا التي تركناها
على حافة الهاوية
ماذا كانت تبغي من رموشنا
التي رفت وكانت تنادي هلم جرا
أصوات الجلادين كانت تصرخ
من فرط ما صنعناه بأنفسنا
نحن القادمين من طقوس

---

* شاعر من سلطنة عمان.

وكان الوقت يشير الى نهايته
حينما الليل تداركنا
ونحن ننفخ النار
كلمتنا مرارا
وكنا نحسب بأن الريح
فعلت ذلك
لو أننا أعطيناها شواهد
لمعنى بداياتنا
ومحونا آثار النسيان
والأسئلة التي جرحت اللغة
وتعلقنا بها نحن الجرحى
يا عيسى بن مريم
لماذا انتحيت جانبا
واخترت جذع النخلة
لتسكن اليها
واخترت مكانا قصيا،،
يا علي الذي سلمتني مفاتيح قلبي
انفطرت وصليت على الغائبين
جرحتنا السنوات بدون قصد،،
وها نحن نعزي أنفسنا
بكلمات وعبارات ضج منها الصامتون
عاينا سماءنا التي رسمنا فيها وجوهنا
واسترحنا بقاماتنا الطويلة القصيرة
التي أوجعتنا حينما تنظر وتنكسر
ذاك المساء المتدفق كشلال خاسر
يعد الماء
وشرابنا الذي نسيناه مكانه
آتي إلينا ينتظر الشفقة
والانكسار المعلق على شفاهنا
وبيتنا القديم
نخرته الجبال والسهول التي انبثقت
لترينا محبة الله
أحببنا منذ النظرة الاولى ولم نيأس
منامنا الذي خدش أعيننا
وانزوينا لنكلم آخر المجانين
وذهبنا نعد بعض شقائنا
ذاك الذي عذبنا طويلا،
تحررنا من كل شيء
سوى المحبة
التي زرعناها في الحلوق
مبتدئين بأول الكلام
بآخر المشنقة
انتظرناها بباب حجرتنا
ونومنا المزعج آخر صرخاته
من آثره
كانت الجدران تعج بالملايين
الذين حاولوا يوما أن يشتروا
محبة العشاق
والنهار المضيء دخلنا في عوالمه
تفاصيله التي لم تتركنا ننعم بأحلامنا
هكذا أتينا نفترش الاحداق
والمقصلة التي أغوتنا
وتركنا مشيتنا فيها
عاجزين عن الكلام
قطرة ضوء سقطت
في أول الطريق
وحملناها معنا
لا الريح نامت ولا أعيننا
اشتهت البكاء
ربما لأن الآخرة بالقرب منا
جنتنا المفقودة مضت تغني
للصوت الحزين
ماذا كان هذا
وجوه مبتئسة تصنع الأمل
وأخرى مبتهجة للوصول
الى آلامنا التي تركناها
في ليلنا البعيد
أطفالنا الذين بكينا عليهم يوماً
ظلوا يتبعوننا الى حد المفارقة
وتعطشنا لنمسك بالآخرين
علهم يعطوننا بعض الحنان
الذي خسرناه للتو
وذهبنا لنعلم البقية تفاصيل المأزق
الذي عايشناه ،،
ولم نخجل من معانقة النساء
اللاتي تبرجن

في يوم ينبئ بوصول
قوافل من المهزومين
خلف الأثداء
التي شربنا منها بعضا
مما تبقى من الاناء
المسكوب فوق الطاولة
وتجرعنا حسراتنا..
أمهاتنا اللاتي حاولن أن يبنين
سدوداً حولنا تكسرت
ولا ندري ماذا فعلت بنا الشياطين
سوى اننا أخذنا أنفسنا شيئا فشيئا
كانت تتوجع أقدامنا من أثر ما حملناه
نهارنا الذي بللناه بدموعنا
أخذ ينشر الهواء فوق السطوح
ليالينا التي خجلنا منها لم تعد ترحمنا
ولأننا أتينا في زمن الخسارة
والبداية المنزوعة من أحشائنا
لذلك تعاركنا مراراً
على ذلك المكان
يا أولاد البرية
لماذا تكلمتم وأطلقتم صراخكم
هكذا بدون ان تفتحوا
للأسئلة مجاريها الطبيعية
لماذا أوقفتم أرجلكم وتركتموها
تبكي للريح المتناثرة
على أكتافنا
كنا منحنا الفجر ضوءه
الآن فقط أردنا أن نعلم الآخر
معنى المكوث خلف الدرب
الذي مشينا فوقه متعجلين
للوصول الى المقصلة
والهاوية حفرنا فيها أسماءنا
ومفاتننا الأخاذة
لسنا نحن من أراد العيش
في هذه البقعة،،
كانت هناك شوارع
تؤدي بنا الى المجهول
كان هناك آخرون ينامون
ولا مشارب يبغونها
لمناوشة جيوبهم النخرة،،
كنا عطاشى لنكلم المفردات
تلك التي جرحتنا ومرت
دون أن نلتفت لمصيبة الآخر
وهو يستنشق غاز أكسيد الكربون
كان هناك مارة حولنا
ينشرون اللوحات الفارغة
والعناوين الرديئة
آه من تلك الجملة التي مضت
آه منك أيتها اللغة
لكم أنت ماكرة هذا الصباح
لتناوليني ما تبقى
من هذا الهراء
موت واحد يكفي لنقول
بأننا ما زلنا نتحدث عن معنى
الأساطير والحب الذي طاردناه يوماً
لنمسك بالفاجعة
آه منك أيها الميت في بطوننا
كيف لك ان تجرح عافيتنا
وتنبري ناحية المشردين
الباقين على العهد،
ليس لديهم كسرة خبز واحدة
يحيون من خلالها
آه لكم أنت منزعج اليوم
إلا من شيء واحد يشد على أزرك
ويحيطك بالغلمان،، الأنقياء
أعيننا ما زالت واقفة
تنظر اليمين والشمال وتسافر
الى حيث المائدة
تسافر ربما بصوت واحد
بقنينة واحدة فارغة
لا تعرف سوى عذابه وأنينه
حرقته التي لامست
قلوب العذارى
كنا نصرخ بفعل خيباتنا
ونبتهج ولو لمرة واحدة
لهذه الحياة !!

شتاء مسـقط ١٧ يناير ٢٠٠١.

نشـوة قمـر

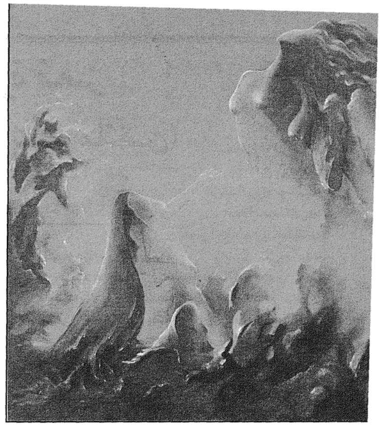
(قمـر النشوة يلفظ عاشقين)

يحـيى النـاعبي *

كم بدا الليل متدثرا على عناقنا
عندما فاجأه بساط الضوء
المندلق من نشوة القمر
كنا نترقبه رويدا رويدا
ونضم اصابعنا في محجرينا
العيون مشرعة نحو الافق
هكذا بدأ صمتنا يتخلل
أنسجة الروح
وبدأنا ننسل من جلودنا
بين حلم وصحو
طائران من ورق
محلقان في فضاء
الرغبة
ممراتنا لزجة
نكابر في الوصول
الى ساحة العشق
نلملمها بالرماد المنثور
على جمرة الجرح
الاحراش من حولنا
تطوقنا بتميمة
كالصلاة
عندما نسيت القبلة الاولى
على جرح القلب
النائم في مخدعه
عرج بها في سماء أحلامه
تلك الليلة
بح أنينها وهي
تقاسمني الشهقة
أسرفت في ذرف دموعها
وحيث الصدر العاري
ينمو زغبه مع كل رافد
من سماء عينيها
قايضنا
العمر والأحلام التي تتماوج
على أسرتنا
بعناق الروح
الضارب في وحشة
الليل

(صباح)

على أسطح المسافات
حيث ينز من رئتيه
خطوات المدن الضاربة في الهاوية
يتصدع أفقه مع أول رشفة قهوة
له في الصباح
يجمع شتات ما بقي من حلم البارحة
وينفض عن جسده الزلال
الذي أراقه عليه
.. آه
كم ستبقى قابعا في زاويتك
المحصورة بين فكي النمرة العجوز
كم سيجارة ستنفثها على
ظلك الذي يبلله الجرح
سيظل صرير الباب يطاردك
حين تفقد صوابك
لتتبعهم
فما ظل في مخيلتك برزخ من العتمة
كطائر رخ يحوم عليك
يمطر وابلا
تنبت من خلالك
اذرع مجذومة



سبع جمرات من غباريات الروح* (تكاد تحرقني)

عوض اللويهي *

(١)

صوت

والصرخة في الظلمات شفاه

أشباح تتقافز في الغرفة

أشباح الأشباه

وحديث مجنون

بلا لغة

في عمق الصرخة

ما أقساه

هل هاجر صيف

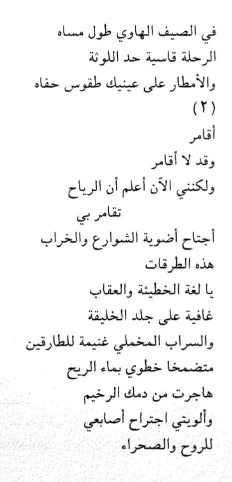
العزلة في عينيك؟

من أنباه

إن الرحلة في الريح المثقوبة بالأمطار

دموع صلاة

من دون تاريخ شرودي



في الصيف الهاوي طول مساه

الرحلة قاسية حد اللوثة

والأمطار على عينيك طقوس حفاه

(٢)

أقامر

وقد لا أقامر

ولكنني الآن أعلم أن الرياح

تقامر بي

أجتاح أضوية الشوارع والخراب

هذه الطرقات

يا لغة الخطيئة والعقاب

غافية على جلد الخليقة

والسراب المخملي غنيمة للطارقين

متضمخا خطوي بماء الريح

هاجرت من دمك الرخيم

وألويتي اجتراح أصابعي

للروح والصحراء

* شاعر من سلطنة عمان.

والمطر العقيم

(٣)

ان كانت الريح

تسكن في مخيلتي

فقد أكون رمالا تخرق الشهبا

تسافر الريح في روحي

وتحرقني نعومة الرمل

حتى لا أرى وطنا

(٤)

مساء حزينا

رسائلك الذاهبات

الى عاشق حاصرته السماء

وتذرين قامتك

اللولبية دون شموع

كصيف أطل أمامي

بدون رحيل ولا ذاكرة

(٥)

تزورين كل القبور

على ضفة الموت والموت أبيض

وأجثو على الباب - باب نومي -

كي أمنع القادمين

من الصحو

لا يطفئون شموع

ربيعك في الروح،

أموت ولا يخنقك

مني العبور

النوم راهبة

عتقتها الشموع

يمد دياجيره الزاهية بقلبي

ولا أحد يعشق النوم الا سواي

أحضنه كصديق

يسافر دون وداع

(٦)

صدقوني يا أحبائي

أنا ما ابتدأت

ولا انتهيت

صدقوني

حتى أقول لهذه الصحراء كوني

برزخا للعابرين الى دمي

أنا ما ابتدأت ولا انتهيت

حتى أقول لهذه الصحراء

ضميني لأشرب من وريدك نخب صمتي

وأمتطي

ريحا تغادر بي

وتغدر بي

أنا قد أتيت

فاشرعي سبل المرارة والحنين

افتحي مندوس جدتي المطرز بالنجوم الكاسفة

اني وان قد عشقت الليل والأطفال

والصمت المهادن، فلكي أفوز بواحدة بحمامة

مفجوعة بالريح، تطير بي صوب

المدائن

والسماء المخضرة

(٧)

كحمامة الجبل المهاجر في الصباح

الى السماء

يلوح برق اللحظة المجنونة/ الخرساء

قرب البحر/ في صمت الذهول

على عينيك سيدة الموانئ المقفرة

وأنا انتظرت

قوافل الملح المقطر من تراب اللجة الخضراء

ثائرا كالبرق

أنتعل الرؤى والأزمنة

كاسرا كالليلة الرعناء

---

* مقاطع متفرقة جمعتها لعنة الغبار الأبدية والادبية.

ما يسقط من الفجر

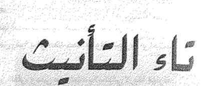
خالد نعمة الشاطي *

(١)
لم أكن غرابا
حين دفنت الميت في صدري
وحملت سر قتله معولا.. وسرت
ولم أقض السنين
بحثا عن نبي مقتول
دس الحجر الأسود في جيبي رهينة
حتى تنهض من منافيها المواجع
ولكنهم سألوني.. اين ابوك..؟!
حاولت ان استر هذا العري
واخفيت ما قالت الطوالع
ان ابي بين الطلقة والسكين
يلعب لعبة الموت.. كصبي مجبول
يتدحرج ما بين آلهة وضغينة
(٢)
وقفت غريباً
على حافة الوطن الصاعد من أخمص القدم
اشد الفصول الى جسدي
وأخرجها عن طقوسها
يراقبني حشد من أشباح المدينة
رأيت الزمن يقطر دماً
على صدري
مددت يدي على وجهي يضرجها خمر قديم
(٣)
شاهد أنا... الوطن ذبل كطفل يتيم
(٤)
سمعت صدى لصوتي يهتف
يا معشر الآدميين
مدوا أظافركم وافتحوا في شفتي طريقا
نحو قلبي

* شاعر من الأردن.

فإن صرخت
أهديتكم الى ابي
ومنحتكم سر موته
ورقعة نقشتها من غطاء الجلد
وان صمدت
فإني سأوقظ كل النبيين
يقودهم صدى دفين
نحو طفل يولد
وطفلة تلد
قادتهما خطاي
نحو غاية
في غابة
في الطرق البعيدة
(٥)
مازال غريبا
الوطن عند اخمص القدم
يراقبه حشد في اشباح المدينة
ما بين سماء كبئر خاوية
ورياح سمينة
(٦)
ابي أيها الألم الفاجر
أيها الوطن الاعرج
ايها التاريخ المضرج
باللغة والخناجر...
ان الصلبان مهجورة
ومريم لن تعود
لتلد لنا عيسى
من لبن عصفورة

تاء التأنيث





هي شوكة في مدادي تثقب الليل
وتسيل السواد من جرحه
تفتح أبوابا أغلقتها في وجهي
يد الزمان..

× × ×

هي لوثة تركتني في دروب الليل
ابحث عن عنوان ورد،
وأريج قرنفلة سافرت في دمي
يوم كنت صبية..
هي لوثة تركتني
اعصر من صدري وميض الأسى
وذكرى بنات أخفين قلوبهن
وأجهشن من وراء الليل...

× × ×

يعرف الليل كم جمعت نجوما
وجرعت أحجارا وسهدا
حين طوحت تاء التأنيث بعيدا..
واليوم عادت تذكرني
ان عمري في زمن القبائل
محض صدفة...

× × ×

هي لحظة ناديت فيها اسمائي
وخلعت عنها ورق التوت
فتحت باب البحر
وتركت الأمواج تجري الى حتفها
وهي تتناسل في رحم الماء...

× × ×

سيبكي ليلي حين أغادره
وألقي من نوافذه أشيائي
سينهض حلمي من لغتي الآسنة بالضياع
ويقبض قرصان الظلام
وهم يفقأون عين الشمس في كلامي...

× × ×

أوشك أن أغرق في ماء النهار وحيدة
لذلك أوزع بطاقات الكلام
على قطع الصمت الجاثم فوق وجوه
البنات
وأنزع رياح القبيلة من كتاب الذكريات...

× × ×

هي قلعة حاصرتني طويلا
وشدت كلماتي الى جذع الصبار
فضممت أشواك البقاء
وهمت فوق أدراج السماء
وحيدة كسيف خلفته الحروب
كعصفور تفاجئه الرياح بعيدا...
هي دمعة نسجتها لغة الحصار في دمي
وشدت الى جذع النخلة حرفي
فارتمى سنبلة..

× × ×

يا قلعة الصمت في روحي
انفتحي
وضمي الى الحرف بقايا العنف الهارب
من ثقب الذاكرة
وانشري في المحيطات دمي
لعله يكشف ما خبأه الصدر
من كلمات...

ثريا ماجدولين *

* شاعرة من المغرب.

من الشعر البنجابي المعاصر

مختارات من الشاعر فخار زمان

نقلها الى الانجليزية : افتخار أحمد - ترجمة وتقديم : شوقي شفيق *

×× من السهولة بمكان ملاحظة عدد من الملامح في شعر فخار زمان، لعل أولها اعادة انتاج اليومي والمألوف بطريقة تبدو وكأنها اكتشاف جديد؛ فتندهش، عند قراءة نص له، من توظيف معلومة او جزئية هي في الاساس معروفة لديك قبلا، لكنه ينجزها لك شعرا فيخيل اليك انها/ أو كأنها/ جديدة (انظر النص رقم٩)، او جعله جملة مألوفة (تجارية او اعلانية أحيانا) عنوانا لنص، وتكملة الجملة نفسها هي قوام النص (٩ أيضا).

والملمح الآخر في شعره تلك القدرة الفائقة على السخرية وتوظيفها بامتياز، السخرية من كل شيء: من المرض، من الأثرياء، من الفقر، وحتى من «غطاء بلاستيكي لاريكة مهترئة» (نص١، و٧).

والملمح الثالث (في هذه المجموعة على الأقل- مجموعة همس الوقت The Whisper of Time هو اقتصاده اللافت في الكلمة والمفردة والسطر والجملة، حيث النص لا يتجاوز أحيانا الأسطر الثلاثة، مما يذكرنا بشعر الهايكو وشعر الرباعيات، ان كانت ثمة مقارنة تصح هنا.

× أما فخار زمان فهو - الى كونه شاعرا- روائي وصحفي وسياسي بارز، ومن بين عدد قليل من أشهر شعراء باكستان المعروفين على نطاق عالمي. نشر ثمانية عشر كتابا باللغات الأوردية والبنجابية والانجليزية التي يجيدها جميعاً، كما ان روايته «السجناء» ترجمت الى لغات عالمية مختلفة.

- عن شعره ومسرحياته ورواياته أنجزت رسائل ماجستير ودكتوراة عديدة، بالرغم من مصادرة سلطات الجنرال «ضياء الحق» لخمس من رواياته. بيد أن هذه المصادرات لم تمنع رواياته من الانتشار على النطاق العالمي.

- كان عضوا في البرلمان الباكستاني قبل الاطاحة بنظام (ذو الفقار علي بوتو).

- يشغل حاليا منصب رئيس الاكاديمية الباكستانية للآداب، ورئيس الهيئة الوطنية للتاريخ والثقافة برتبة وزير دولة.

- الى ذلك يشغل منصب رئيس اتحاد الأدباء الديمقراطي الباكستاني، ورئيس اللجنة الوطنية للعقد العالمي من أجل التطوير الثقافي لليونيسكو.

- أصدر العديد من الصحف الاسبوعية والشهرية باللغتين الاوردية والانجليزية.

- حصلت كتبه على عدد كبير من الجوائز العالمية.

١ - الشرارة ×

الي قطب من أقطاب المدينة
زفت الفتاة العصرية جدا
ليلة البارحة
في فندق المدينة الضخم
أعد لها جهاز العروس
السرر الاسفنجية والأزهار البراقة
الأضواء الخافتة ودفقات الكولونيا
الشيري - الويسكي- الشمبانيا.. الكونياك
الغرفة ذات التدفئة المركزية
بالرغم من هذا، لن تستطيع الشرارة
أن تتوهج في الأجساد الباردة.

٢ - عداد

أنا عداد سيارة الأجرة
الكل يراني
بعد أن يقطعوا مسافة ما
لأنني أحدد الأجرة.

٣ - منفذ

بكلتا قبضتي
أغامر باحتواء الماء المتدفق
لكنني لا أستطيع إيقاف الماء.

٤ - ثمن

تنبح الكلاب
يرمى باللحم إليها - تسكت.

٥ - غرفة التجميد

لا أحد يرى؛ لا أحد يتكلم؛ لا أحد يتحرك
واحداً واحداً؛ بالتناوب
يضعوننا
في غرفة التجميد

٦ - المانحون الكونيون

أمنح دمك- الذي هو فصيلتك.
أنا المانح الكوني
(اذا احتجت الى الدم فصيلة من ستناسبني)

٧ - غطاء الأريكة البلاستيكي

الى متى يمكنك أن تخفي نفسك
حتى لو فعلت؛
من الداخل
أنت كلية

* شاعر من اليمن.

مرئي بوضوح

٨ - عصفورة الدوري في غرفة الاستقبال

أقفل كل المنافذ
النوافذ، الأبواب، فتحات التهوية
لا تجعلها تجلس عاطلة للحظة
لاهثة سوف تسقط في النهاية.

٩ - يحمل بحذر HANDLE WITH CARE

وإلا فإنه سينكسر.

١٠ - قطارة الجلوكوز

واحدة واحدة
بالتناوب
في الوريد
بقطرات
تندفق الحياة
احذر لا تحرك يدك
وإلا فان اللاصق
سينزاح من مكانه
والحياة ستكف عن الجريان.

١١ - سرطان

تعاني من سرطان الدم، تناول أي ترياق
حسنا ماذا بعد
ألم ترتعد؟
من أجل ماذا؟
تعاني من سرطان الدم
حسنا - سأموت
لأتخلص من هذا العناء.

١٢ - حماقة

رن جرس الهاتف
قالت: مرحباً
قلت أيضا: مرحباً
لا هي علمت من قال مرحبا في البداية
ولا أنا تذكرت
كلانا واصلنا القول: «مرحبا... مرحبا»
كنا منفصلين.

١٣ - قلق

زوجة جاري
جاءت تتشكى
قالت: ابنك الأصغر سيئ ومثير للاعصاب
انه لا يتحلى بأية فضيلة من أبيه
يغازل ابنتي ويضايقها
(إنه لا يقارن بأبيه، على الاطلاق)

١٤ - براعة فنية

في الثقب الفارغ للفرجار
ضع قلم الرصاص (أولا أبره).
مساويا لحد الفرجار
انصب قلم الرصاص
(وإلا فان الدائرة لن تقوم)
الآن، هذا حسن.
اغرز عميقا إبرة الفرجار في الورقة
إمسك، الآن، الفرجار من أعلى الرأس
بتحريكه دائرياً
أصنع دائرة على الورقة

١٥ - خُــدار

البدن كله قد تخدر
اغرز الابرة
أينما أنفذت المبضع فيه
سواء بترت، شرحت أم جزأت
لا تستخدم التخدير.

١٦ - التفاخر

أنا قبيح فعلاً
ولا أظهر جيدا عندما أسير بجوارك
لكنني سأخبرك شيئاً
أحفظيه سريعاً
لا أحد سيحبك أكثر مني؟

١٧ - الجانب الآخر

أخيرا أمطرت
وانغسل الغبار الذي فوق الأشجار
الطرقات أيضا غدت كريستالية النظافة كالمرايا.
والجداول فاضت مترعة
أعواد الحنطة نمت بامتلاء
السيارة التي مرت بجانبي،
على ملابسي فقط قذفت الطين
أخيرا السحب أمطرت.

١٨ - بومر نج (١)

حاملا قطعة آجر
رماها عليه
القطعة ذاتها من حجر الفجأة،
مبالغا فيها بصلابة
شجت رأسي.

١٩ - رشوة (ابتزاز) (٢)

خذ هذه الخمسمئة
عدها جيداً
لقد حصلت على هذا المبلغ الكبير فقط بواسطة
بيع حلية ابنتي الحنون
لكان أفضل لو أنها كانت ألفاً بالتمام
والكمال - ربما
لبت تشوف صهري.

٢٠ - The mall road (3)

آه ، مالكو السيارات المحليون،
مبقين على اضوائكم باهتة،
يمرون من هنا.

٢١ - الأغطية

نحن الذين لدينا أغطية تحت أقدامنا
نحن سائقي الركشو(٤) - سيارات الأجرة- الباصات
نفطر في الطريق
بكسرات خبز يابسة
وندخن بمعدات خاوية.

٢٢ - صلح

خلنا نجدد عقد صلحنا القديم
وليبق الماضي ماضياً
ها، ثانية، نصبح مصدر قوة لبعضنا بعضاً
و، ثانية، نصبح أصدقاء بعضنا بعضاً

٢٣ - الوقت

الوقت لا ينقضي أحياناً
لكن الوقت أحياناً
في طرفة عين
يزول.

٢٤ - العلاقات الزجاجية

كل شيء يتوقف فجأة
الخلاخيل
الرغبات
الزجاج
ما انكسر لا يتجمع ثانية
الخلاخيل الرغبات الزجاج.

٢٥ - مازال ثمة وقت

مازلت لم تفقد أي شيء
ما زلت تستطيع التقدم- من الأرض
تلتقط التوت المفلوق الحلو
حبة إثر حبة.

٢٦ - الاستقلال

الأعين معمية بالأغطية
الأنوف تخترق الاسلاك
الألجمة في أيدي الآخرين
ومازال الناس يفكرون بي
كمحرر.

٢٧ - سمكة السالمون

من البحر العظيم عميق الغور
تحرر ذاتها
صوب النهر تنزح
في النهر تضع بيضها، وتفقسه.
ثانية، باتجاه البحر العظيم عميق الغور
تذهب.
عندما ينادي الموت
مرة أخرى، تندفع باتجاه النهر الصغير
محررة ذاتها من البحر
كيما تطلق شهقتها الأخيرة بين أذرع النهر.

٢٨ - الذهاب الى طبيب نفساني(٥)

فضلا تعال.
جلس على الأريكة، هنا
من الأفضل لو تمددت
تحت رأس الاريكة، ضع الوسادات
وأيضا، أغلق عينيك.
انس كل شيء في هذه اللحظة
الآلام، الأحزان، الغضب- الكرب، الحب والكره
قل كل شيء عنك.
لا تخف شيئا عني.

× × ×

أي أذى في طفولتك
من أحبك أكثر، أمك أم أبوك
أي حدث استثنائي في صباك
أي حدث أو شأن عاطفي مع فتاة هنا وهناك
أي جنوسة مثلية
أي شيء بعد الزواج
أحلام؟ ما نوعها؟ مرعبة أم ملأى بالمرح

× × ×

حسنا ! انه التاريخ الكامل لحياتك
نعم! العصاب- الذهان- التمزق- جنون
الاضطهاد الشخصي- الفصام
لا - لا شيء- أنت طبيعي تماماً
انت تعاني من اللامرض
ألست أعاني من أي مرض؟ ماذا تقول
اذن لماذا جئت اليك
إنني أشعر بعدم الراحة، باللاسلام.
الوحدة تلسعني
أبكي، مبعثرا، خلال نومي الليلي
أشعر بعدم الرغبة في الكلام مع أحد
كل الناس، مثل أفعى، يسحبون ألسنتهم اللاسعة مقدماً
بالنسبة لي- منعزل في ركن منعزل أنا
خلفي جدار وثمة أفعى أمامي
أين ينبغي لي أن أذهب
انها الذات المشوهة
كل شيء على حسابك- لا ينعكس كثيراً
عبر تناول الليبيريوم والفاليوم(٦)، خفف أحمال
أعصابك وأثقالها.
ليبيريوم؟ فاليوم؟
شربت ويسكي-

حقنت بالمورفين
تناولت «صواريخ»
دخنت سجائر معبأة بالقار
مع ذلك، لم أبرأ من علتي، بل زادت.
أنت مريض غريب
حسناً، تعال مرة أخرى، بعد يومين
سأكون قد عرفت أشياء أكثر عنك
الحقيقة أنني لم أقرأ كتابا حتى الآن عن أعراضك

٢٩ - بين بين

البارحة- كما دخلت على رؤوس اصابعها
اليوم - تركتني بالطريقة ذاتها
بصمت وهدوء.
لا جلجلة خلخال حين مجيئها
ولا رنين حلية عند الذهاب
بين البارحة واليوم
ليس من عمل ثمة
ليس ثمة من نزف صغير
ولا عبء كبيرا.

٣٠ - رعب الحوية

بلمسة لطيفة من الاصبع
ثبت الإبرة ببطء
احترس! فالمسجل لا يقبل خربشة
لم ترتعش يداك؟
الإبرة تنغرز في الخط الدائري
لماذا تتذكر خطاك المهزومة؟

٣١ - حتى ذلك الحين

ما مقدار الهواء الذي تريده
ستة وعشرون رطلا للكل
هذا كثير - ألا تقفز السيارة عندما تطفر
لا - فأنا معتاد على هواء أكثر
ضغط الهواء المنخفض يجعل السيارة ترتعش
الآن الى اليسار؛ الآن الى اليمين
لكن، الطقس حار قليلا.
في الطقس الثلجي، سأنقص الهواء
حتى ذلك الحين لتكن ستة وعشرين.

٣٢ - يخص من

خارج باب السيارة
بقي جزء صغير من ساريها(٧)
يطير عندما تتحرك السيارة
وينزل عندما تتوقف
فوق رقبة الجزء
باب ثقيل من حديد
(جزء الساري هذا) هل يخص الهواء- في الخارج
أم يخص المرأة الجالسة في الداخل.

٣٣ - أخيل الجديد

الآن، لن أدعك ترتكب الخطأ ذاته
الآن، لن أترك كعبي جافا.
الآن، سمم جسمي كله.
الآن، على كعبي،
مترعا بالسم من سهم «باريس»
حلت المحكمة.

٣٤ - مخبول

بدراية
يمكن للانفجار
أن يتم في أية لحظة
أنا، نافخاً وجنتي
جاعلا عنقي منتصباً
متشوفاً الى السعادة القصوى،
أصنع فقاعات من الصابون

٣٥ - ذنب

مرة افترقنا- افترقنا الى الأبد
لم يكن ذنبها
ولا ذنبي
عندما تقابلنا ثانية
التقت عيوننا
فاشتعل ضوء اللقاء
لكن، أكثر من الضوء
كان حزن الفراق الوشيك.

اشـــــارات

× النصوص مأخوذة عن مجموعة «همس الوقت» TIME OF WHISPER THE المترجمة من اللغة البنجابية الى اللغة الانجليزية، ترجمها الى الانجليزية افتخار أحمد في مجلد واحد مع مجموعة شعرية أخرى بعنوان «التحدي» THE CHALLENGE صدر عام ١٩٩٥م عن (TRADERS BOOK) في لاهور

١ – بومرنج BOOMERANG قطعة خشبية معقوفة تقذف باليد وتعود الى قاذفها. (المورد).

٢ – في النص الانجليزي هناك عنوانان رشوة BRIBE وابتزاز (GRAFT) والعنوان الثاني وضع بين قوسين.

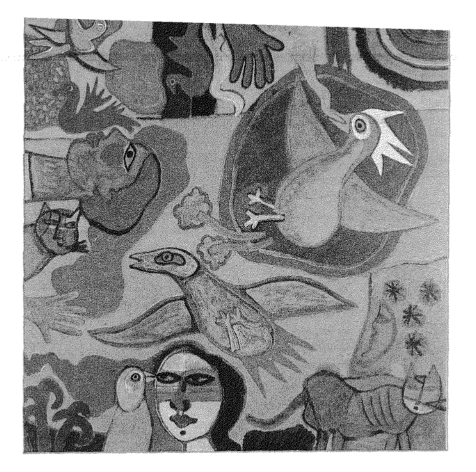
٣ – THE MALL ROAD الرقعة المكسوة بالعشب بين طريقين.

٤ – الركشو او الجنركشة: عربة صغيرة بدولابين تتسع لشخص واحد عادة، ويجرها رجل واحد.

٥ – يلاحظ في هذا النص استخدام الشاعر للحوار المسرحي حيث يتداخل صوت المتكلم مع صوت المخاطب (أي صوت الأنا وصوت الآخر).

٦ – الليبيريوم والفاليوم والمورفين والصواريخ: أنواع من المهدئات والمخدرات.

٧ – الساري: لباس النساء الشهير في شبه القارة الهندية.



قصائد

تركية البوسعيدي *

(١)

عندما قررت أن أحبك
لم أسأل أحدا
من أين أتيت
ومن تكون
وفي أي زمن
وجدت
ولم أسأل أهل المدن
ولا القرى ولا حتى
القبائل لكنني
رسمتك على خريطة
جبيني وعقلي وقلبي

(٢)

وعلى خاتم يميني
كتبتك قصيدة شعر
في دفاتري
فكنت
الملك على عرش قلبي
ولم أدر كيف غزوت
فأقمت
حصنا منيعا
لا يدخله إلا أنت
وفي أي وقت تشاء
وفي أي مكان تشاء
وفي أي زمان تشاء

* شاعرة من سلطنة عمان.

نبرة زرقاء

محمد نور الحسيني *

نظرات يمامة

طوقني بالإثمد كي أرى ظلالك
فأنا قريبة منك أترقرق على خديك
خفية خفية
كالأثير المكابر أحترق تحت
أنفاسك
أرفع المشاعل السافرة هكذا
أستفز الجنازات!!
من الليل لا تخش علي
هكذا أروض العتمة!!
هكذا.. هكذا مضاءة بالأرق،،
تحز نظراتي
ذبذبات الانتظار
أو يملأني النهار بلثغاته
الشائكة.
أشاكس صهيله الفاقع
هاربة من سيرة لا أخترعها
مهرولة من قبس لا أصنعه
هكذا أتوقد نبرة زرقاء.. أرفرف
وجناح يمامة يتبعني
عن أرياشها تنفض الرماد
تحتفي كل ليلة
بهذه النيران الآبقة في الزوايا
كاشفة عن ذنابة عقرب،
عن رداء تركته أفعى طائرة،
عن عناكب تفضح بيوتها في
المنعطفات
ناشرة أحلامها الخفيفة
على حبال الضنى
هكذا.. هكذا:
زرقاء ويمامة أيضاً،
أرى أشجارا تحضن الريح
أرى خيولا تغيم وترعد
أرى العاصفة.. أراك
منذورة كل ضفافي لهطولك المرير

حمى المتنبي»

عبر دروب ملتوية
وخلايا عليلة
عبر ليل مديد/ ترتعد فرائص عتمته
عبر جثة نهار...،
محمحمةً
ترتقين
درجاتك الساخنة،
وزمهريرك العالي
تطئين
نبض الفؤاد
في خيلاء زائرة
ليس بها حياء
تزور
في الضياء وفي الظلام
تتقن انتخابات فرائسها
تعبث بأرواح الطرائد
تمرغها في ملاعب الغيبوبة
الحصون تخنع
تحت أبخرة صهيلها...،
تمر مزهوة
الشرايين معابر رخية لها.
العروق مذاود نزواتها..
من جورك/ تنتفض كل ستائر الجسد
أيتها القشعريرة بغتة
أيتها البرداء...

* شاعر من سوريا .

قصائد

باسل عبدالله الكلاوي

١ - راية الصقر

إلى: سيف الرحبي

من هنا ومن هناك
إنها راية الانسان البيضاء المرفرفة
التي يدخل بها الحلبة
منذ أول لحظة!
لكنهم هم الذين يقبعون
فوق الأرض
في الأعماق السحيقة
يلعقون الدخان
أولئك المصأصأون في الظلام
والذين يرغبون بكل شيء
ويأخذونه
بعيون قاسية حادة
لا تريم.. لا ترحم!
والعابرات وئيدا وئيدا
فوق طرق معبدة بالذهب
والشبق
بنظرات جد آسرة وغامضة
ومغوية جدا جدا
كما لو كانت آلهة آتية
من أزمنة بعيدة مهلكة
عصية البتة على اللمس!
كل هذا لن يترك لنا مجالا
اذا ما خبرنا كل شيء
بعيدا بعيدا
في فضاءات الغبش الدامس
حيث يمرحون ويلعبون بقسوة
وبقسوة أيضا يمرحون ويلعبون
في الأغساق الخافتة التي تخيفنا!
لن يترك لنا
وقد خبرنا الرائحة والملمس
الملمس والرائحة البعيدة
سوى ان نتمنى لرؤوسنا المتعبة القانطة
نومة لا تفيق منها!
إنها خطواتك
وخطواتك هي
وحتى حين ترتفع يدك الكليلة الدامية
براية
او نصف راية قانية
لن تستطيع ابدا
لا في البداية ولا حتى في النهاية
أن تجد مصيرا
أكثر قتامة من مصيرك!
ورغم كل شيء:
كلماتك واحابيلك،
أحابيلك وكلماتك
وسنينك التي تدور بها
وتدور بك
فان كل شيء يمضي
يمضي في خواء
سيأخذك معه الى الأبد!
أنا لا استطيع ان اتركك هنا
بل انت تعلم انني سأمضي معك
صوب الهوة التي أخفيت لنا
بمهارة
والتي ننساها أغلب الوقت

* شاعر من العراق.

واذ نتذكرها فبمرارة
ونشيح عنها سريعا
لكننا سنسقط فيها دونما نأمة
لتختر منا الصباحات والمساءات كلها
دفعة واحدة!
اذ لا حول لي ولا قوة
لا قوة لي ولا حول
لا أملك سوى ان اشاركك الطريق
والمصير،
بعض الوقت،
لا أكثر!
وهم يبكون ويقهقهون
يقهقهون ويبكون
وأكثرهم أولئك الذين
يسيرون في الوسط
ستخفق فوقهم رايات
أكثر من الموت حلكة!
لم ولن يملكوا دموعا ليذرفوها
وانت تعلم انني لا أملك
لهم ولا لي ولا لك
سوى ان يسعى طيفي وراءهم
بشعلة سوداء ودموع دافئة،
بقايا دموع،
ونحيب قارس جدا
فوق الارض السوداء
التي أعطيت لنا وأعطينا لها
ربما
دون أن نرغب بذلك!
لا املك لهم ولا لي ولا لك
لا لي ولا لك ولا لهم
سوى ذراعي المدماة هذي
برايتها نصف الممزقة
أو الممزقة تماما
والتي ماتزال،
رغم كل شيء،
تخفق أكثر فأكثر!

٢ - ديلا كروا

لا أحد غيري في منزلي الخرب
لا أحد مثلي ينام على بقايا العظام
انا الشاعر
بساعتين بعد منتصف الليل
يجافيني النوم
حيث ارواح ملعونة
تصفر بعيداً وتدنو
واشباح الذين مضوا
تهسهس قريبا مني وتدور
افكر بك يا ديلاكروا
وبعذرائك التي اشرعت
ثديها المستدير البض والابيض
لكي ترضع العالم كله:
الحرية!
لكني تركتهم جميعا خلفي
في أرض المعارك الرهيبة الصامتة
بخلفية تغمر فيها الدماء
كاللهيب
صفحة السماء الدامسة
ورغما عني
عدت وحيدا
فلم يحن دوري بعد
وما كنت لأظن اني استطيع أن افعل شيئا
أفضل منك
يا ديلاكروا!
وفي سوح الوغى الخافتة
مروان عيدان يقاتل ويستشهد
وينهض للقتال من جديد
ومعه تنهض الظلال كلها
ويمتشق السيوف العبيد
فأخال ان الشمس تولد في البعيد...
ديلاكروا
ابدا لم يخذلني باسل عبدالله
فقد حمل الصليب
وسار أمامي الى الجلجلة
وفوق الجبل الرهيب
حيث غطى النور الحواريين بالحبور
غطاه الظلام
ونعبه الغراب
وأخذه برق الى السماء!

٣ - فردوس

الى:
جميل الساتي..

مثيلنا وصديقنا

مروان عيدان وانا منذ عام ١٩٧٥!

الحدائق الجميلة
بعيدة جدا
هناك
في الذاكرة!
الرجال
الذين يضحكون من القلب
غابوا وراء التلال
في الأماسي الشاحبة!
الأطفال
وهم يجمعون نجيمات المطر
ابتلعتهم الأرض!
النساء الجميلات
امتطين جيادهن البيض
عدون وراء القمر
في الفلوات الدامسة!
الشيوخ بلحاهم الغزيرة
خطفتهم غيلان الحكايات!
الشهيد وحده
يبكي في هذه الصحراء!

٤ - الطير

قم يا مروان عيدان
لقد كتبت شعرا
أنا صديقك باسل عبدالله
لقد فتحت نافذة الليل
هذا
وكشف صدري
فأتى ذلك الطير إياه
الضخم الجارح الاسود
أكبر جدا جدا من الغراب
وشبيهه
وناء علي بكلكله
وبينما كنت انت ميتا
راح يلعق دمي طويلا
في هدأة دامسة
وقبل ان يمضي
بجناحيه الجبارين
كشبح رهيب في ليلنا القارس
أعطاني كعادته
قصيدة اخرى!

٥ - الورود

في مدينة الليالي كلها
طوال الليالي كلها
ورود
ورود كثيرة
ورود قانية كثيرة
تملأ السماء
وتهمي فوق المدينة
تهمي
تهمي
طوال الليالي كلها
في مدينة الليالي كلها
ورود
ورود قانية كثيرة
تملأ السماء
وتهمي فوق المدينة!

٦ - الحياة

الفتيات
الفتيات الجميلات
بنات القمر،
بصمت،
خرجن الى شرفة المساء
بهدوء،
كتنهيدة غير مسموعة!
وبينما راحت عطور
الاشجار المبتلة الباسقة
تضوع
وتملأ روحي
راح الليل يرخي عباءة
أكثر حلكة!
المطر كان قد توقف
ولم يك ثمة هررة في الجوار
ولا حتى أغنية واحدة
فقط
الفتيات ما زلن في مكانهن
وعيونهن الواسعة التي تومض
هي، فحسب، ما ينبئ بالحياة!

١٩٩٨



نصوص

الخـــروج في الليــل

ابراهـيـم أصـلان *

كان الوقت ليلا

وهو يحب شارع النيل عندما يكون الوقت ليلا

يحب أشجاره الكبيرة الصامتة

يحب خلوه من الناس

يحب مصابيحه الكهربائية تعكس ظلال الاشجار على الاسفلت الرمادي الشاحب

يغادر فضل الله عثمان ويجلس على الرصيف ويشعل سيجارة،

ويروح يتطلع الى النهر.

فأي معنى أن تكون أنت ولست أنا الذي تزوج الفتاة التي أحبت الرجل الآخر؟

وتنشق الرائحة الحارة وهربت كائنات الليل من بين ساقيه،

فأي معنى أن تقوم مبكرا وتذهب الى هناك وتقضي الساعات في تقليب الأوراق وأي معنى في ألا تفعل ذلك؟

في الثانية تماما وقفت أمام ساعة الميقات ودفعك الرجل الذي يقف وراءك بإصبعه بين ضلوعك فتنحيت له عن مكانك ولماذا أنت شاحب هكذا ولماذا لا تأخذ اجازة وتغير الهواء وتكف عن ذلك لأن ذلك من الحقوق العادية التي يمكنك ان تمارسها قبل أن تصبح خبرا في لوحة الاعلانات، وربت على ظهره وراح يضحك معهن وشاركتهم أنت أيضا الضحك ورحت تنزل السلالم في خفة واعيا ألا تصطدم بالجدران وخرجت الى الطريق العام دون أن تجفف عينيك ورحبت بشقيقتك المتزوجة ودخلت الى حجرتك وخلعت ثيابك وارتديت جلبابك وجلست على الكنبة، وأشعل سيجارة أخرى واستلقى على جنبه فوق الجسر المنحدر وراح يدخن ويتطلع الى النجوم والسماء الكبيرة الخالية فأي معنى أن ترتدي جلبابك او لا ترتديه او ان تجد ما تقوله أو لا تجد؟ وتساءلت ربنة شقيقتي ان كنت أمتلك ثديا مثل ماما وطلبت مني أن أخرجه من فتحة جلبابي ولكني اعتذرت ولاحظت أنني في الأربعين ورأيت ذلك كالرجل الذي نام في مكان يعرفه ثم استيقظ ليجد نفسه في بلاد غريبة وأطفأ سيجارته وتوقف ذهنه تماما عن التفكير. وأنا أمارس هذه العادة من وقت لآخر حيث أجلس على الكنبة وأتوقف تماما عن التفكير حتى اصبح أخف من ذي قبل وأروح أسبح في بحر شاسع من العدم. أفعل ذلك وأنا مرتد جلبابي أو أفعله وأنا عار من كل شيء ولكنك لن تستطيع في كلتا الحالتين الا اذا أمكنك التغلب على عينيك لأن الانسان ينشغل من خلالهما ولأنني في هذه المرة كنت مضطرا الى تثبيتهما على وجه الطفلة التي كانت تضحك وتهزه أمام عيني وأنا أجاهد في صمت حتى أمكنني التغلب على ذلك بعد فترة من الوقت وفكرت انني وفقت في ذلك وعندما فكرت أنني وفقت في ذلك عدت وأدركت ان ذهني لم يكن متوقفا تماما عن التفكير، وانقلب على وجهه ومد ذراعيه على الشاطئ المنحدر وخلعت ثيابي وارتديت ملابس أخرى وأثناء مروري بالصالة أخبرت شقيقتي المتزوجة انني سأعود قبل أن تعود هي الى بيت زوجها وهي ودعتني لانها كانت تعرف انني سأعود متأخرا ولن أراها قبل أن تعود الى بيت زوجها وكنت أعرف انها تعرف انني اعرف، وانحدر الى ماء النهر فأي معنى أن تعود الى البيت متأخرا ولا تجد أحدا في انتظارك وتقضي الليل في تفحص أطرافك وتهز علبة سجائرك الفارغة بينما لا يوجد أمامك وأمامي الا ان تعبر ذلك الشيء الهين؟

واسند رأسه الى الحجر الغارق في ماء النهر وثبت عينيه في العتمة العميقة وبدأ يمارس هوايته.

---

* كاتب وروائي من مصر.

رسائل الى شاعر شاب
رينير ماريا ريلكه

آلان في worpswedw قرب Brême
في ١٦ يوليو ١٩٠٣

ترجمة: **شهاب بوهاني** *

منذ عشرة أيام تقريبا، غادرت باريس- متعبا ومريضا بعض الشيء- وجئت الى سهل الشمال الكبير، الذي يمكن أن يساعدني على التعافي، بامتداده وصمته وسمائه، ولكني ادركت أمطارا طال هطولها، ولم يتفق لها- إلا اليوم- ان تميل قليلا عن البلاد التي تهتز - كئيبة- تحت هبوب الرياح. واني استغل لحظة الصفاء الاولى لأحييك، سيدي العزيز.

عزيزي ، السيد كابيس (kappus)،

لقد تركت احدى رسائلك- مدة طويلة- دون رد. ولم يكن ذلك بسبب أني نسيتها؛ اذ هي من الرسائل التي نعيد قراءتها، عند العثور عليها بين رسائل أخرى، ولقد وجدتك فيها، كما لو كنت أراك في الحقيقة. اني أقصد رسالتك المؤرخة في ٢ مايو، التي لا شك انك تذكرها، عندما اقرأها في الصمت الكبير، الذي يلف هذا «القصي»، فان انشغالك الجميل بالحياة، يهزني اكثر مما فعل عندما كنت في باريس، حيث يرف كل شيء بطريقة مختلفة ويضيع، نتيجة الصخب العظيم، الذي يهز كل الاشياء. ههنا، حيث تلفنيّ أرض مترامية تعبرها الرياح القادمة من البحار.. هنا، أشعر ان لا أحد- في أي مكان كان- يقدر على الاجابة، عن هذه الاسئلة والاحساسات، التي تحمل في ذاتها حياة خاصة، لان افضل الناس ينخدعون «في» الكلمات، عندما يتعلق الامر بالكشف عما هو عظيم، يكاد لا ينقال.

ولكني اعتقد - رغم هذا- انك لن تظل بدون حلول، اذا ما تشبثت بأشياء شبيهة بهذه التي تمتع- الآن- عيني. واذا ما بقيت متشبثا بالطبيعة، وبما فيها من بسيط ودقيق لا يكاد أحد يراه؛ رغم انه يمكن ان يصبح «العظيم» و«الرحب».

واذا كانت لك هذه القدرة على حب الأشياء الدقيقة، واذا حاولت ببساطة، ان تكسب- مثل خادم- ثقة ما يبدو عديم القيمة، فان كل شيء- حينها- يتبدى لك اسهل واكثر تناغما، واكثر قابلية للمصالحة- ليس مع الذكاء الذي يتراجع بفعل الدهشة- وانما مع وعيك(٢) الاشد حميمية، وذاتك المتيقظة، ومعرفتك، انك شاب بعد؛ فأنت قبل كل شيء بدء، واني اود لو تسمح لي بأن أدعوك، الى ان تتحلى بالصبر امام كل ما لم يجد طريقه الى الحل، في قلبك، والى ان تحاول حب الاسئلة في ذاتها، كما يمكن ان تحب غرفا مقفلة، او كتبا مكتوبة بلغة شديدة الغرابة(٣) عنك. فلا تبحث الآن عن الاجوبة التي لن تأتيك، لانك لا تستطيع أن تحياها، والحال انه ينبغي ان نحيا كل شيء. حاول- الآن- ان تحيا الاسئلة. وربما يتسنى لك تدريجيا، ان تحيا- يوما ما ودون ان تدرك ذلك- تجربة المثول، في حضرة الجواب.

ربما تكون تحمل في ذاتك القدرة على الخلق والابداع، وفي طريقة الحياة هذه، سعادة عظيمة وصفاء فريد، وانت مطالب بأن تربي نفسك على هذه الحياة، ولكن عليك ان تتقبل بكل ثقة ما يحدث بمعزل عن كون هذا الحدث نابعا من ارادتك، او من بعض الاحزان والمخاوف الكامنة فيك.. تقبله، ولا تكره شيئا. نعم، الجنس امر مهم؛ أهمية كل ما هو مفروض علينا، ان كل ما هو جدي، مهم، وان كل شيء جدي.

اذا اعترفت بهذا الامر، وتوصلت بنفسك- وحسب قدراتك وطريقة كينونتك، وبفضل تجربتك وطفولتك وقوتك- الى ان تفوز بعلاقة خاصة بك مع الجنس (أي خارج دائرة تأثير المواضعات الاجتماعية والاخلاق) فانه لن يكون من حقك- بعد ذلك- ان تخشى من ان تضيع او تصبح غير مستحق لاغلى ما تملك.

إن الشهوة الجسدية المحمومة، تجربة حسية، لا تختلف في

---

* مترجم من تونس.

شيء عن النظرة الصافية او الاحساس الخالص الذي تغمر به اللسان ثمرة طيبة.
انها تجربة عظيمة ولا نهائية، وهبت لنا، وهي معرفة بالعالم، وامتلاء، وتوهج لكل معرفة.
وليس السيئ ان نفتح ذراعينا لهذه التجربة؛ انما السيئ، ان معظم الناس يستغلونها بطريقة فجة ويهدرونها، جاعلين منها مثيرا في لحظات الارهاق- التي تعتري حياتهم- وتشتتا؛ (٤) بدل ان تكون تكثيفا يطلب الاعالي.
الاكل، هو الآخر، صيره الرجال شيئا آخر: حرمان هنا وتخمة هناك، لقد شوهوا صفاء هذه الحاجة؛ بل ان كل الحاجيات العميقة والبسيطة التي تتجدد الحياة بها، صارت مشوهة، هي ايضا، ولكن الفرد (٥) وحده هو القادر على أن يجليها لنفسه ويعيشها في صفائها، (وان لم يكن الفرد قادرا على ذلك لعدم استقلاليته، فسيكون المتوحد قادرا عليه، بالتأكيد!).
انه بامكانه ان يتذكر ان كل جمال في الحيوانات، اوالنباتات هو- وفي هيئة تمتد في صمت- (محض) حب ورغبة.
وهو قادر على ان يرى الحيوان- مثلما يرى النبات- يجامع ويتكاثر وينمو في هدوء ورقة؛ ليس من اجل اللذة الجسدية، ولكن رضوخا لضرورات، أعظم من اللذة والوجع، واقوى من الارادة والصمود.
آه، لو يستطيع الانسان ان يفتح ذراعيه بأكثر خشوع، للسر الذي ترشح به الارض حتى في أصغر الاشياء، ليته يستطيع ان يحمله ويتحمله بقدر اكبر من الجدية، ويحس بثقله الهائل، بدل ان يستخف به!
ليته يتعلم احترام خصوبته- التي هي بالحق خصوبة- سواء كانت روحية او جسدية، لان الابداع الروحي متأت- هو الآخر- من الابداع الجسدي، وهو من ذات الجوهر، مع فارق بسيط: وهو ان الابداع الروحي يشبه ترديدا- أكثر هدوءا وانتشاء وخلودا- للشهوة الجسدية.
«ان فكرة، كوننا مبدعين نهب الحياة، ونبدع»، عديمة القيمة، من دون تأكيدها العظيم الدائم، وتحقيقها في العالم. وهي لا تساوي شيئا، من دون الرضا(٦)، الذي يميز الاشياء والحيوان، واذا كان الانتشاء الذي تورثه هذه الفكرة جميلا وثريا، بشكل لا يوصف، فان مرد ذلك الى كونها ترشح بذكريات، موروثة عن ملايين حالات الخلق والولادة.
ففي فكرة خلاقة واحدة، تعود آلاف ليالي الحب المنسية الى الحياة، لتملأ تلك الفكرة عظمة ورفعة، وان اولئك الذين يلتحمون- ليلا- ويتعانقون والشهوة تهدهدهم، انما ينجزون عملا جديا.
انهم يجمعون لذات وعمقا وقوة، يهبونها لنشيد شاعر آت، سوف يعلو ليخبر عن لذات عارمة لا تنقال، وهم يدعون المستقبل- الذي هو آت لا ريب- حتى وان اخطأوا واعتراهم العمى، فان انسانا جديدا(٧) سينهض، وعلى خلفية الصدفة التي تبدو- هنا- منجزة، يصحو القانون (الطبيعي)، الذي بمقتضاه تبحث بذرة- قوية وصامدة- عن طريق، يقودها الى البويضة التي تأتي الى لقائها «مفتوحة».
لا تكترث لسطوح الأشياء، ففي الأعماق يغدو كل شيء قانونا. ان الذين يحيون هذا السر، بطريقة خاطئة «وما أكثرهم!»، يضيعونه على أنفسهم فقط؛ لأنهم ينقلونه- مثل رسالة مغلقة- دون علم بذلك.
لا تته وراء تعدد الأسماء، وتعقد الحالات؛ لأن فوق كل شيء تمتد أمومة(٨) رحبة وشهوة مشتركة.
ان جمال عذراء، أي «الكائن» الذي لم ينجز شيئا بعد - مثلما عبرت بطريقة جميلة- هو أمومة تعد نفسها، وتنتظر متعبة قلقة.
وان جمال الأم، يكمن في أمومتها، وفي أعماق امرأة مسنة، تقبع ذكرى عظيمة.
ويبدو لي أن في الرجل- أيضا - أمومة حسية وروحية؛ اذ الاخصاب عنده، هو شكل من أشكال الولادة، وهو يلد عندما يبدع، انطلاقا من الامتلاء الأشد التصاقا بأعماقه.
وقد يكون بين الجنسين درجة قرابة أكثر مما نعتقد، وربما يتمثل التجديد العظيم للعالم في أن الرجل والفتاة سوف لن يطلبا بعضهما- بعد التخلص من الاحساسات الخاطئة والتنافر- باعتبارهما ضدين، وانما باعتبارهما شقيقين أو جارين. فيجتمعان اجتماع كائنين بشريين، لينهضا معا بمهمة حمل ما في الجنس من عظمة- سلطت عليهما- ببساطة وصبر وجدية.
ولكن كل ما يمكن للمجموعة أن تنجزه، يوما ما، بامكان المتوحد أن يشرع- من الآن- في اعداده وتشييده، بيديه اللتين هما أقل عرضة للخطأ.
أحب- اذن- سيدي العزيز- عزلتك وأحمل أوجاعها بشكوى موقعة النشيج جميلته.
تقول ان اقاربك بعيدون عنك؛ وهذا يعني ان رحابة قد نشأت حولك، فاذا كان قريبك بعيدا عنك، فان الرحابة- التي أدركت النجوم- من حولك مترامية، تمتع بنموك الذي لا يمكن ان يرافقك- فيه- أحد. وكن ودودا مع أولئك الذين خلفتهم

وراءك، كن واثقا من نفسك وهادئا في حضورهم؛ فلا تجلدهم بشكوكك، ولا تفزعهم بثقتك بنفسك، ولا بفرحتك، التي لن يكون بمقدورهم فهمها.
اسع الى ان تعقد معهم نوعا من الحياة «الجماعية» (٩) البسيطة والوفية التي لن تتغير- بالضرورة- وان تغيرت أنت، مرات ومرات.
أحب فيهم الحياة، في هيئة غريبة، وكن رحيما مع الشيوخ الذين، ترهبهم العزلة التي وضعت فيها أنت، ثقتك.
حاول أن تتجنب تلك الفجيعة(١٠) التي توتر- دائما- علاقة الآباء بالابناء، لأنها تأتي على قوة الأبناء، وتستهلك حب الآباء، هذا الحب الذي يعتمل ويتصرف دون فهم، لا تطلب منهم نصيحة، ولا تنتظر منهم أن يفهموك، ولكن(حاول) ان تؤمن بحب يحفظ لك مثل ميراث: ان في هذا الحب قوة وبركة، هو ليس في حاجة لاظهارها!
انه من الأفضل- أولا- أن تجد منفذا، الى مهنة تجعلك مستقلا وتمنحك اكتفاء تاما بذاتك، انتظر بصبر حتى تعرف فيما بعد، اذا كانت هذه المهنة ستضيق على حياتك الداخلية، وان كنت أجد المهن صعبة وكثيرة المتطلبات، لانها مثقلة بمواضعات كبيرة، ولا تترك مجالا- البتة- لتصور خاص، للواجبات.
ولكنك ستجد في وحدتك- حتى في أشد الظروف غرابة- سندا وملاذا، وانطلاقا منها هي ستجد على طرقك.
تصحبك كل أماني وثقتي.

المخلص لك رينير ماريا ريلكه

روما في ١٥ ماي ١٩٠٤
كابيَس
سيدي العزيز كابيَس Kappus ،
لقد انقضى وقت طويل، منذ أن تسلمت رسالتك الأخيرة، فلا تؤاخذني على عدم الرد عليها لأسباب ثلاثة: أولها كان العمل وثانيها أني كنت مضطربا، وآخرها مرض خفيف، وفضلا عن كل هذا، فقد تعذر عليَ لأكثر من مرة أن أقدم لك جوابا، وددت أن يصلك في أيام هادئة وجميلة.
أما الآن فاني أشعر مرة أخرى، بأن حالتي قد تحسنت (علما أن بداية الربيع بتحولاته الماكرة وتقلباته، كان لها وقع كبير هنا).
وانها لمناسبة لكي أحييك وأحدثك عن أشياء شتى لكي أجيب عن رسالتك بأفضل ما استطيع.
وجع عميق، قاتم يرتجف خلال حياتي
بلا شكوى ولا آهات.
ومن أحلامي، يبارك الثلج المزهر الصافي
أهدأ أيام حياتي...
ولكن غالبا ما يقاطع السؤال العظيم طريقي...
أتصاغر وأمر أمامه باردا
وكأني على ضفة بحيرة
لا أجرؤ على قيس موجها
ثم تحل فيَ معاناة قاتمة
قتامة ليالي صيف بلا بريق
تشقها نجمة لماعة هنا وهناك:
حينها - وعلى غير هدى- تبحث يداي عن الحب
لأني كم أحب أن أصلي بأصوات
يعجز فمي المتوهج عن ايجادها.
لقد أعدت - مثلما تلاحظ- كتابة(١١) رباعيتك، لأنني وجدتها جميلة وبسيطة، ووليدة شكل تنامت فيه بانضباط أخلاقي هادئ.
انها أفضل أبيات لك، تمكنت من قراءتها، واني أسلمك الآن هذه النسخة، لأني أعرف جيدا أنه أمر مهم وتجربة جديدة، أن يجد المرء عمله الخاص مكتوبا بيد غريبة.
اقرأ هذه الأبيات كما لو انها ليست لك، وستشعر من أعماقك كم أنها أبياتك أنت.
لقد كانت قراءة هذه الرباعية ورسالتك سعادة لي، فشكرا على هذه وعلى تلك.
عليك ألا تتيه في عزلتك، بحجة أن في ذاتك شيئا يتوق الى الخروج منها.
ان هذا التوق بالذات، هو الذي سيساعدك على ان تجعل عزلتك منتصبة فوق أرض شاسعة، اذا ما استخدمته بهدوء ووجاهة، استخدامك لآلة موسيقية.
لقد حسم الناس- بمساعدة المواضعات- كل الأمور في اتجاه التساهل، واتجاه «أسهل» مظاهر التساهل، والحال انه بين أنه علينا ان نلتزم الصرامة، لأن كل ما هو حي مرتهن بها، وأن كل ما في الطبيعة ينمو ويقاوم بطريقته، وهو- انطلاقا من ذاته- شيء بذاته يجهد ليكون كذلك أيا كان الثمن وهو يفعل ذلك ضد كل العراقيل.
اننا نعرف القليل، ولكن يقينا واحدا لا يفارقنا، وهو أنه علينا أن نكون من انصار الصرامة و«الصعب»؛ ولأن العزلة «صعبة» فانه أمر جيد أن يكون الانسان متوحدا؛ أن يكون أمر ما صعبا، فذلك سبب اضافي لكي ننجزه.
انه أمر جيد - كذلك- أن نحب، لأن الحب قاس وصعب، أن

يحب كائن بشري كائنا آخر هو أصعب أنواع الحب وأقساها، وهو أمر مفروض علينا، انه الأقصى، منتهى التجربة والاختبار، وهو العمل الذي يكون كل عمل آخر تمهيدا له.
لهذا السبب نجد أن كل الشباب- الذين هم مبتدئون(١٢) في كل شيء- غير قادرين على الحب(١٣) وعليهم أن يتعلموه، عليهم أن يتعلموا الحب بكل كيانهم وبكل قواهم مجتمعة حول قلبهم المتوحد، القلق الذي تعلو دقاته.
ولكن وقت التدريب طويل دائما ومغلق (...)
يمثل الحب - بالنسبة الى الفرد- مناسبة عظيمة، ليصبح شيئا ما بذاته، وليغدو- حبا لآخر- عالما بذاته، الحب ضرورة عظيمة وغير هينة للفرد، انه شيء يختاره ويدعوه نحو «الرحب». انه بهذا المعنى فقط؛ معنى المهمة والاشتغال على الذات (نصغي ونطرق ليل نهار) (١٤)، يجب على الشباب أن يستخدموا الحب الذي منح لهم.
وأما أن يذوبوا ويهبوا أنفسهم، فهذا ما ليس مسموحا لهم به (انهم يحتاجون الكثير من الوقت كي «يدخروا» و«يجمعوا»)...
وهذا هو الأقصى، الذي لا تكفي لانجازه- ربما- حيوات بشرية عديدة. ولكن- هنا- غالبا ما يخطئ الشباب (الذين يفتقرون- أساسا- الى الصبر): انهم يرتمون بعضهم على بعض عندما يغشاهم الحب، وينتشرون- كما هم- بكل عدم توازنهم وفوضاهم وعدم أهليتهم للتمييز. ولكن ماذا يمكن أن ينتج عن ذلك؟ ماذا يمكن أن تصنع الحياة بهذا الكم من نصف «الفضلات» الذي يدعونه «مجموعتهم» والذين يحبون تسميته، سعادتهم ومستقبلهم؟
هنا يضيع كل واحد نفسه- حبا للآخر- ويضيع الآخر، وآخرين كثيرين... انه يضيع الفضاءات الرحبة والامكانات(١٥)، مستبدلا القرب والهروب من الأشياء الصامتة التي ترشح بالاحساسات المسبقة، باضطراب عقيم لا يرجى منه شيء غير بعض القرف والخيبة و«الفقر» (١٦) وحينها يبحث عن خلاصه، في واحدة من المواضعات(١٧) الكثيرة التي تمتد بعدد كبير على طول هذا الطريق الموغل في الخطورة، مثلما تنتشر الملاجئ العمومية. ولا تخلو منطقة من مناطق التجربة البشرية من «مواضعات». ولقد رصدوا لها حشدا هائلا من الاختراعات: أحزمة أمان وزوارق انقاذ وزلاقات مائية؛ واذا استطاع التصور الاجتماعي ان ينشئ هذا الكم من الملاجئ، فلأنه- وانطلاقا من ميله الى اعتبار الحياة العاطفية ضربا من التسلية- وجب عليه أن يمنحها شكلا هشا، قليل التكلفة وبدون مخاطر، مثلما هي الملاهي العمومية.
وبدون شك، فان كثيرا من الشباب الذين يحبون بشكل سيئ، أي بلا مبالاة وعلى حساب عزلتهم، يشعرون أن خطأ يسحقهم ويريدون بطريقتهم الذاتية الخاصة ان يجعلوا الحالة- التي تردوا فيها- خصبة وقابلة لأن تحيا، لأن طبيعتهم ترشدهم الى أن أسئلة الحب- وبدرجة أقل من كل ما يكتسي أهمية ما- لا يمكن أن تجد حلولا عمومية، ولا حلولا مطابقة لهذا الاتفاق أو ذاك. وليتعلق الأمر- هنا- بأسئلة حميمية: أسئلة من كائن بشري الى آخر تتطلب في كل مرة جوابا جديدا ومتميزا، وشخصيا فقط: ولكن كيف لهؤلاء الذين «ارتقوا» معا وضيعوا كل الحدود والتمييز(١٨) فلم يعد لهم أي شيء ذاتي، أن يجدوا في ذواتهم ما به يخرجون من عمق عزلتهم المقبورة.
ان أفعالهم تنبع من هم مشترك، وهم اذا ارادوا أن يفلتوا بكل ارادتهم، من المواضعات الاجتماعية التي «تحاصرهم» (كالزنوج مثلا)، يسقطون في حبائل حل أقل صخبا ولكن حيث للمواضعات نفس القدرة على القتل.
لا شيء اذن من حولهم ليس مواضعة: هنالك حيث نزعة جماعية مبكرة ومضطربة تكون منطلق أفعال؛ كل فعل متواضع عليه وكل علاقة تقود اليها فوضى(١٩) كهذه، لها مواضعتها أيضا؛ بل ان القطيعة نفسها تكون خطوة متواضعا عليها، وقرارا موكولا الى الصدفة.
واذا نظرنا عن كثب وبجدية، نجد انه في الحب الصعب- مثلما في الموت(٢٠)، الذي هو صعب- لا يوجد أي بصيص حل، كما انه لا يوجد رأي أو طريق أثبت نجاعته، وبالنسبة لهاتين المهمتين- الموت والحب- اللتين نحملهما مخبوءتين وننقلهما دون أن نفتحهما، فانه لا توجد قاعدة مشتركة ومؤسسة على اتفاق، تسمح بالكشف عن نفسها.
ولكن اذا شرعنا في تجربة الحياة فرادى، فان هذه الأشياء العظيمة(٢١) تأتي الينا- نحن الذوات- وتقترب منا كأشد ما يكون الاقتراب.
ان المتطلبات التي يفرضها عمل الحب الصعب على تطورنا، تتجاوز حدود حياة واحدة، ونحن- باعتبارنا مبتدئين- لا نستطيع الاجابة عنها، غير انه، اذا ما أصررنا وحملنا هذا الحب تكليفا ودربة، بدل أن نتيه في هذا اللعب الزائف عديم القيمة، حيث جانب البشر أهم ما في وجودهم- محتمين به- فان تقدما طفيفا وارتياحا قد يسعفان أولئك الذين يأتون- زمنا- من بعدنا. وفي الواقع فاننا شرعنا- من وقت قصير

فقط- في النظر الى علاقة فرد بآخر، بموضوعية ودون أفكار مسبقة.

وان محاولاتنا(٢٢) لكي نعيش علاقة مماثلة لا تجد أمامها أي نموذج، غير ان تحولات المرحلة(٢٣) أتاحت لنا ما به نستعين في بداياتنا المترددة.

إن الفتاة والمرأة- في جدة انتشائهما الذاتي- لا تمنحان نفسيهما الا قليلا، الى تقليد(٢٤) الأساليب الذكورية السيئة، وكذلك المهن الذكورية.

وقد اتضح بعد ضبابية هذه التحولات، أن النساء لم تمررن بهذا الحشد من التنكرات المتحولة- السيئة غالبا- الا لتطهير جوهرن الذاتي من التأثيرات المشوهة للجنس الآخر.

ان النساء - وهن اللائي تقيم فيهن الحياة وتمكث بأكثر حميمية وخصوبة وثقة- صرن في جوهرهن كائنات بشرية أكثر نضجا، بل أكثر انسانية من الرجل؛ هذا الرجل الهش الذي لا تستطيع وطأة أي من ثمار الجسد أن تسحبه تحت سطح الحياة؛ هذا المختال الوقح المندفع، الذي يحتقر ما يعتقد انه يحبه.

إن انسانية المرأة التي استهلكتها الاوجاع والاهانات، ستولد من جديد عندما تعري المرأة المواضعات الاجتماعية التي تفرض عليها أن تكون «امرأة ولا شيء غير ذلك»- في خضم هذه التحولات التي تطرأ على وضعيتها الخارجية.

وأما الرجال الذين لا يستشعرون اليوم حدوث أي شيء، فانهم سيصدمون بذلك صدمة عنيفة، وفي يوم ما ستكون الفتاة بيننا، وكذلك المرأة، وستكف أسماؤهن عن الاشارة الى نقيض المذكر وتصبح شيئا كائنا بذاته لا ينظر اليه باعتباره مكملا وحدا فاصلا، وانما باعتباره حياة ووجودا، أي: الكائن البشري الانثوي.

(ومن الضروري أن أشير الى أن مؤشرات مؤكدة على ذلك صارت الآن تبرق مشعة، لا سيما في البلدان الشمالية)، وسيغير هذا التطور الطريقة الالتباسية التي نعيش بها الحب تغييرا جذريا، وسيحولها لتصبح علاقة بين انسان وانسان، وليس بين رجل وامرأة.

وان هذا الحب الأكثر انسانية (الذي سينجز بقدر كبير من الاحترام والرقة، هذا الحب الطيب والواضح في انعقاده وانفصامه)، سيشبه ذاك الحب الذي نعد له بصراع مرير، ذاك الذي يتمثل في عزلتين تحتمي كل منهما بالأخرى، وتحترم حدودها.

ومع ذلك، فاياك أن تظن ان ذاك الحب العظيم الذي فرض عليك- صبيا- كان بلا فائدة؛ فهل انه بامكانك ان تزعم ان الكثير من الرغبات العظيمة والنوايا التي ما زالت تسكنك الى اليوم، لم تنضج فيك؟

اعتقد أن هذا الحب لم يزل قويا و«قادرا» الى هذا الحد، الا لكونه مثل عزلتك العميقة الأولى، وأول عمل داخلي أنجزته في حياتك.

أطيب تمنياتي لك عزيزي السيد كابيس.

المخلص : رينير ماريا ريلكه

Borgeby gard Fladie السويد في ١٩٠٤/٨/١٢ (٢٥)

(...) لقد كان لك كثير من الأحزان العظيمة التي انقضت، وها أنت تقول إن هذا الطابع العابر، هو ما صعب عليك احتماله لقسوته.

وأنا أدعوك الى أن تفكر جيدا: ألم تخترقك هذه الأحزان في الصميم؟ ألم تتغير فيك أشياء كثيرة؟ بل ألم تتغير أنت ذاتك، في نقطة ما أو موضع ما من كيانك، فيما كنت حزينا؟

ان الأحزان التي نحملها فتطغى على أصواتنا(٢٦) ونحن بين الناس، هي وحدها الأحزان الخطرة والسيئة. انها تشبه تلك الأمراض التي تعالج علاجا سطحيا وسخيفا فتتراجع قليلا ليكون ظهورها- بعد ذلك- مرعبا. انها تتراكم في الداخل، وهي من الحياة؛ ولكنها حياة لم تحى، حياة يمكن أن تقتلنا. لو كان بامكاننا أن نرى أبعد قليلا مما تتيحه معرفتنا، وخلف الأبواب الأمامية لحدسنا، لكان بوسعنا أن نحتمل أحزاننا بثقة أكبر من تلك التي نحتمل بها أفراحنا.

ولعل مرد ذلك، الى أن أحزاننا تمثل اللحظات التي ينفذ- خلالها- الى داخلنا شيء جديد(٢٧) ومجهول. وفي تلك اللحظة تصمت أحاسيسنا، في تردد خجول، ويتراجع فينا كل شيء، فيخيم سكون ويستوي ذاك الجديد الذي لا نعرفه، صامتا، هناك في الوسط.

واني أعتقد أن جل أحزاننا هي لحظات توتر تشعرنا بالعجز عن الحركة، فرط ما بنا من صمم تجاه حياة احساساتنا الموسومة بالغرابة.

ومعنى ذلك أننا وحيدون مع ذاك الغريب الذي نفذ الى داخلنا(٢٨)، ومعناه أيضا، أن كل ما هو مألوف ومعتاد لدينا، قد أخذ منا، وأننا نجد أنفسنا وسط مرحلة تحول، حيث لا نقدر على الوقوف دون حراك.

وسأفسر لك الآن لماذا يكون الحزن عابرا؟

ان ذاك الجديد الذي انضاف الينا فصار فينا، قد نفذ الى قلبنا، الى أكثر مخابئه حميمية، حيث ينتفي ليمتزج بالدم فنكف عن

ادراك ما هو، ويمكن أن يخيل الينا أن شيئا لم يحدث، والحال أننا تغيرنا مثلما يتغير بيت بدخول ضيف.
لا نستطيع أن نقول من الذي دخل، وقد لا نعرف ذلك أبدا، ولكن مؤشرات عديدة تجعلنا نفكر في أن المستقبل هو الذي اقتحم دواخلنا(٢٩) بهذه الطريقة كي يتحول فينا، زمنا طويلا قبل حلوله الفعلي.
لهذا السبب يكون من المهم أن يبقى الانسان وحيدا ومنتبها، عندما يكون حزينا؛ لأن اللحظة التي يبدو أن لا شيء يأتي خلالها او يتحرك، هي اللحظة التي يدخل مستقبلنا- خلالها- فينا. وهذه لحظة أقرب الى الحياة من اللحظة الأخرى الصاخبة حيث يأتينا المستقبل كما من خارج.
وبقدر ما نكون هادئين وصابرين ومنفتحين- في حزننا- بقدر ما ينفذ فينا هذا الجديد عميقا دونما معكر. وبقدر امتلاكنا له، بقدر ما يكون قدرنا؛ قدرنا الذي عندما يطلع يوما ما من ذاك «الجديد»، ليقترن ببقية الأقدار، نشعر في أعماقنا كم نحن أهل وأقارب. انه من الضروري ألا يداهمنا شيء غريب، عدا ما هو لنا منذ زمن بعيد: وفي هذا الاتجاه بالذات يتشكل تطورنا تدريجيا، في هذا السياق وجب أن نعيد التفكير في عدة مفاهيم متعلقة «بالحركة» (٣٠).
ولقد تسنى لنا أن ندرك تدريجيا، أن ما نسميه قدرا، يخرج من الانسان، ولا يداهمه من الخارج، ولم يدرك عدد كبير من الناس ذلك؛ لأنهم لم يمتلئوا بقدرهم- فيما هو يحيا داخلهم- ولم يحولوه فيهم، لقد بدا لهم «غريبا»، الى حد جعلهم يجزمون- في رعبهم المربك- انه لم يحل فيهم الا للتو؛ وهم يقسمون على أنهم لم يجدوا في ذواتهم شيئا شبيها به، قبل ذلك.
و مثلما أخطأنا طويلا بخصوص حركة الشمس، فإننا نتمادى في أوهامنا حول حلول (هذا الغريب).
ان المستقبل ثابت، يا عزيزي، وأما نحن فاننا نسبح في الفضاء اللانهائي(٣١) فكيف لا يُشكل الأمر علينا؟
وحتى نعود الى موضوع العزلة، فانه بات جليا- أكثر فأكثر- انها ليست شيئا يمكن أخذه او تركه، نحن متوحدون، ويمكن أن نوهم أنفسنا بأن الأمر ليس كذلك، بيد انه يحسن أن نفهم اننا متوحدون، ويحسن بكل بساطة أن ننطلق من هنا، وحينها سيعترينا الدوار بالتأكيد، لان كل النقاط التي ألفت عيوننا ان تقع عليها، ستسحب منا؛ فينتفي كل قريب، ويتناهى كل بعيد في بعده.
ان كل من ينقل- فجأة ودون سابق انذار- من غرفته الى قمة جبل شاهق، يعتريه نفس الاحساس بالدوار: انه يشارف على الامحاء بفعل حالة من الضبابية لا مثيل لها، وبفعل كونه تحت رحمة شيء لا مسمى. انه يخيل اليه انه سقط أو ألقي به في الفضاء فتحطم وتناثر ألف قطعة: فاي الأكاذيب، لا يبتدعها عقله، في هذه الحالة، حتى يستعيد حواسه؟!
وبهذه الطريقة تتغير- بالنسبة الى من يغدو متوحدا- كل المسافات والمقاسات، وتحدث هذه التغيرات فجأة.
وتماما مثل الرجل الذي فوق قمة الجبل، فانه يشكل تخيلات غير معتادة واحساسات غريبة، يبدو وكأنها تنمو فوق كل ما هو محتمل. غير انه من الضروري أن نحيا(٣٢) هذا أيضا.
علينا ان نحتمل وجودنا أكثر ما يمكن، وحتى ما كان شديد الغرابة، ينبغي ان يكون ممكنا في هذا الوجود. وهنا تكمن الشجاعة الوحيدة التي نحن مطالبون بها:
ان نكون شجعانا أمام ما هو أغرب وأبعث على الدهشة، وأقل قابلية للايضاح.
واذا كان تخاذل الناس- بهذا الصدد- قد ألحق ضررا بالغا بالحياة؛ فان التجارب المعيشة التي نسميها «انبثاقات»، وكل ما نسميه «عالم الأرواح»، والموت؛ كل ما هو شديد الالتصاق بنا.. وجد نفسه بفعل المقاومة اليومية خارج الحياة، الى حد أن الحواس(٣٣) التي كانت تسمح بالامساك به، اعتراها الضمور. دون أن نتحدث عن الله، بيد أن الخوف مما هو غامض لم يفقر وجود الفرد فحسب؛ وانما ضيق بفعل تأثيره العلاقات بين البشر، فاجتثت من مجرى نهر (٣٤) الامكانات اللانهائية، لترفع فوق ضفة نهر جرداء، لا شيء يدركها.
لأن الكسل ليس وحده القادر على جعل العلاقات البشرية تتكرر رتيبة، لا تتجدد، وانما هنالك ايضا الخجل أمام كل تجربة جديدة وغير منظورة، نشعر اننا دون مستواها.
وحده، من هو مستعد لكل شيء ولا يرفض أمرا، حتى ما كان غامضا؛ سيعيش العلاقة مع شخص آخر مثل شيء حي يستنفد تجربته الخاصة.
واذا مثلنا هذا الوجود بغرفة (٣٥) كبيرة نسبيا، فان معظم الناس لا يتعلمون سوى معرفة زاوية من الغرفة، أو مكان ما من النافذة، او جزء (صغير من الأرضية)، يمشون عليه ويجيئون، وهكذا، فهم يجدون نوعا من الأمان، ومع ذلك، فكم هو انساني هذا اللاأمان المحفوف بالمخاطر، والذي يدفع السجناء- في حكايات بو(٣٦) - Poe الى جس أشكال زنزاناتهم (٣٧) المعتمة والمرعبة، حتى لا يكونوا غرباء عن مخاوف اقامتهم.

ولكننا لسنا سجناء، وليست هناك أية فخاخ حولنا؛ لا شيء هنا ينبغي أن يخيفنا او يعذبنا، فنحن في الحياة مثلنا في أكثر العناصر ملاءمة لوجودنا، فضلا عن أن آلاف السنين من التكيف(٣٨)، جعلتنا نشبه هذه الحياة، الى حد أننا- اذا بقينا ساكنين- بالكاد نميز أنفسنا عن كل ما يحيط بنا بفضل نوع من التماهي(٣٩) السعيد. ولسنا محقين في أن نكون حذرين من عالمنا، لأنه لا يناصبنا العداء، واذا كانت فيه مخاوف، فهي مخاوفنا نحن، أو فيه مغاور، فتلك المغاور لنا. واذا كانت في هذه المغاور مخاوف، فعلينا ان نحاول حبها.

ويكفي أن ننظم حياتنا وفق المبدأ الذي يدعونا الى التمسك بالأصعب حتى يستحيل ما يبدو لنا اليوم شديد الغرابة، أكثر الأمور ألفة وأوفاها.

كيف لنا أن ننسى الأساطير القديمة التي كانت في بدء كل الشعوب؛ اساطير التنينات(٤٠) التي تنقلب، في اللحظة القصوى أميرات؟ فربما تكون كل التنينات في حياتنا أميرات جميلات ومقدامات، تنتظر رؤيتنا يوما ما ربما يكون كل مرعب يحتاج مساعدة، ويريد منا أن نساعده.

عزيزي السيد كابيس، لا ينبغي أن تخاف، عندما ينهض أمامك حزن أكبر من كل الأحزان التي صادفتك؛ أو عندما تمر كآبة على يديك وعلى جميع حركاتك، مثل النور وظل السحب، ينبغي ان تشعر ان شيئا ما يحدث لك، وأن الحياة تحضنك(٤١)، ولم تنسك ولن تتخلى عنك، لماذا تريد أن تطرد من حياتك كل نوع من الاضطراب، أو الوجع والاكتئاب، وأنت لا تعلم شيئا عما تعمله هذه الحالات فيك؟

لماذا تجلد ذاتك بالتساؤل عن مصدر كل ذلك، وعن مآله؟ وأنت تعلم أنك في مرحلة تحولات، وانه لن تكون لك رغبة أكبر من رغبتك في أن تتحول.

واذا كان ما يحدث لك مشوبا بالمرض، فاعلم إذن، أن المرض وسيلة يتمكن بها الجسم من التخلص من كل ما هو غريب عنه؛ ومن ثمة، فليس علينا الا أن نساعده على ان يكون مريضا كليا وعلى أن يعبر عن نفسه، لأنه بذلك يستطيع أن يتطور.

عزيزي السيد كابيس، كثير من الأشياء تحدث الآن في ذاتك، وينبغي أن تكون صابرا مثل مريض، وواثقا مثل من يتماثل للشفاء؛ لأنك قد تكون هذا وذاك معا، وفضلا عن ذلك فأنت- أيضا- الطبيب الذي ينبغي أن يسهر على نفسه.

وفي كل مرض هنالك أيام لا يستطيع الطبيب خلالها الا ان ينتظر، وهذا ما ينبغي أن تفعله اليوم باعتبارك طبيب نفسك.

لا تراقب نفسك كثيرا، ولا تخرج باستنتاجات متسرعة مما يحدث لك؛ دعه - فقط- يحدث. والا فانك ستنقاد ببساطة الى القاء نظرات لوم (٤٢) (أي أخلاقية) على ماضيك، الذي يساهم بالتأكيد، بكل ما يهب الآن للقائك، في حين أن كل ما يعتمل فيك الآن من تيه ذاك الولد الذي قد كنت، ومن أمانيه وتطلعاته، ليس هو ما تتذكره، وتدينه.

ان الوضعية الاستثنائية(٤٣) لطفولة متوحدة ومحرومة، وضعية في غاية الصعوبة والتعقيد، فهي منذورة الى تأثيرات مختلفة في نفس الوقت.

يجب ان نكون حذرين إزاء الاسماء، فكثيرا ما تتحطم حياة على اسم الجريمة وليس على الفعل ذاته. هذا الفعل الذي هو بدون اسم، والذي قد كان ضرورة دقيقة من ضرورات الحياة، وكان يمكن أن يدمج فيها دون صعوبة.

واذا بدت لك القوى المبذولة كبيرة، فذلك لانك تمنح الانتصار أكثر من قيمته؛ فهذا الانتصار ليس الأمر «العظيم» (٤٤) الذي تعتقد أنك أنجزته، حتى وان كنت محقا فيما تشعر به، العظيم هو أنه كان هنالك شيء أمكن لك أن تضعه مكان هذه الحماقة، شيء حقيقي وواقعي.

وبدون ذلك فان انتصارك ما كان يمكن أن يكون الا ردة فعل أخلاقية عديمة القيمة؛ في حين أنها غدت بهذه الطريقة مرحلة من مراحل حياتك. حياتك- عزيزي السيد كابيس- التي أفكر فيها حاملا لك كثيرا من الأماني الطيبة.

هل تذكر كيف كانت حياتك تتطلع الى الخروج من الطفولة والتوجه نحو «الكبار»؟ اني اراها الآن وهي تتطلع- منفصلة عن الكبار- الى الأعظم، لذلك فهي لا تكف عن أن تكون صعبة، ولكنها لذلك أيضا، لن تكف عن النمو.

واذا كان لي أن أقول لك شيئا آخر، فهو ما يلي:

لا تعتقد أن مَنْ (×) يحاول مواساتك يعيش دون عناء، بين الكلمات السهلة والهادئة التي تمنحك الراحة أحيانا.

ان في حياته الكثير من العناء والحزن.. حياته التي تظل بعيدة، دونك.

ولو كان الأمر على غير ذلك، لما كان له أن يجد كلماته أبدا.

المخلص: رينير ماريا ريلكه

فوروبوج، السويد في ٤ نوفمبر ١٩٠٤

عزيزي السيد كابيس (Kappus)

كنت طيلة هذه الفترة التي انقضت- من دون رسائل- مسافرا حينا، أو مشغولا حينا آخر؛ فلم أستطع الكتابة اليك.

وما تزال الكتابة ترهقني حتى اليوم، لأني كتبت رسائل

كثيرة، الى حد أن يدي صارت متعبة، ولو كان متاحا لي أن أملي (أفكاري) لقلت لك أشياء كثيرة؛ ولكن في غياب ذلك، أرجو أن تتقبل مني هذه الكلمات القليلة، جوابا على رسالتك الطويلة.

عزيزي السيد كابيس، كثيرا ما أفكر فيك، وبأمنيات على قدر من التركيز، يجعلها قادرة- بالتأكيد- على مساعدتك، بطريقة ما.

هل أن رسائلي اليك قادرة – فعلا- على تقديم مساعدة؟ كثيرا ما أشك في ذلك، لا تقل: نعم، هي قادرة، استقبلها بهدوء، دون مضاعفة الشكر، ولننتظر ما يريد أن يحدث.

ليس من الناجع الآن، أن أتطرق الى تفاصيل ما ذكرته؛ لأن ما يمكن أن أقوله عن نزوعك الى الشك، أو عجزك عن توحيد حياتك الداخلية، وحياتك الخارجية، أو عن كل ما يكبلك، سبق ان قلته: أتمنى أن تجد في ذاتك ما يكفي من الصبر كي تتحمل، وما يكفي من البساطة كي تؤمن (٤٥) أتمنى أن، تتمكن من اكتساب قدر أكبر من الثقة، في كل ما هو عظيم وصعب، وفي الوحدة التي تلفك وسط الآخرين، وفيما عدا ذلك، دع للحياة مجراها، صدق ما أقول: الحياة محقة في جميع الحالات.

أما عن الأحاسيس، فأقول: خالصة هي، كل الأحاسيس التي تجمعك وتهزك، وهجين كل احساس لا يلتقط إلا جانبا من ذاتك، فيمزقها.

كل ما يمكن أن تفكر فيه ازاء طفولتك جيد، كل ما يمكن أن يضيف الى ذاتك شيء عادل، كل زيادة في العنفوان تكون جيدة، اذا شملت دمك (٤٦) كله، ولم تكن سكرا او انغلاقا في وجه الضوء، وانما فرح شفاف يرى قاعه.

هل تفهم ما أريد قوله؟

ان شكك يمكن أن يصبح ميزة اذا أحسنت «تربيته» عليه ان يكتسب معرفة فيصبح نقدا، اسأله في كل مرة يريد ان يفسد عليك شيئا. لماذا اعتبرت هذا الشيء قبيحا، أطلب منه ادلة وامتحنه، ربما تجده مربكا ومنزعجا، وربما يتمرد، لا تتراخ واطلب منه البراهين.

تصرف هكذا في كل حالة على حدة، متسلحا بالانتباه والمنطق، وسيأتي اليوم الذي يكف فيه عن كونه هداما، ليصبح واحدا من أفضل عمالك، وقد يكون أذكى أولئك الذين يعملون من أجل بناء حياتك.

عزيزي السيد كابيس، هذا ما أردت قوله لك اليوم، ولكني سأرسل اليك أيضا نسخة من كتيب (٤٧) صدر مؤخرا في (براج) عن (Deutsche Arbeit de Prague) وفيه أواصل الحديث عن الحياة والموت، وما في كل منهما من عظيم ورائع.

المخلص: رينير ماريا ريلكه

باريس(٤٨) اليوم الأول بعد عيد الفصح ١٩٠٨

عزيزي السيد كابيس – كم كنت سعيدا بوصول رسالتك الجميلة هذه، ان الاخبار التي تضمنتها، بدت لي جيدة، بما اتسمت به من واقعية ووضوح، وبقدر ما فكرت فيها، بقدر ما بدت لي جيدة، وعن هذا وددت أن أحدثك ليلة عيد الفصح؛ غير أني وفي خضم العمل الذي انخرطت فيه هذا الشتاء في عدة مجالات، داهمني الاحتفال «القديم»، بسرعة لم توفر لي فرصة الاستعداد الضروري لها، أو فرصة للكتابة.

ولكني فكرت فيك طويلا، وتمثلت حجم السكون الذي يلفك وأنت في عمق وحدتك، وسط الجبال الخالية، التي تلفحها الرياح الجنوبية العاتية، كما لو انها تريد التهامها قطعا كبيرة.

ينبغي أن يكون بلا حدود، هذا الصمت الذي يجد فيه كل ذاك الصخب مكانا له، واذا انضاف الى ذلك حضور البحر ليسهم بصوته الحميمي في هذا التناغم البدئي، فانه لا يسعنا- حينها- إلا أن نتمنى أن تدع هذه العزلة العظيمة، تشتغل في ذاتك.

وهي عزلة لن يكون متاحا لك- اطلاقا- محوها من حياتك؛ اذ انها ستواصل- خلال كل ما سيتاح لك ان تحياه- تأثيرها اللامسمى بصمت وحزم، مثلما يسري دم الاسلاف فينا دون هوادة، ممتزجا بدمنا، حتى يغدو الواحد الذي لا يتكرر، الذي هو نحن، في كل منعطفات حياتنا.

نعم! تغمرني نشوة حين أسمع عن وجودك المستقر، بهذه الرتبة، وهذه البدلة (العسكرية)، وهذه المهنة، كل هذا الملموس والمحدود، يمكن ان يتخذ طابع الجدية والضرورة، حين تكون وسط كتيبة من الرجال معزولة هي الأخرى، وقليلة العدد.

بعيدا عن عنصر اللعب في الوظيفة العسكرية، وعن الزمن الذي نقضيه فيها، فانها مهنة، ليست ملكة الانتباه فيها، مقبولة فحسب، وانما هي مسألة تتعلم. ان كل ما نحتاجه (٤٩) هو أن نكون في ظروف حياتية تمارس علينا عملا، وتضعنا من حين لآخر في مواجهة أشياء طبيعية عظيمة.

ليس الفن الا طريقة حياة (٥٠) ويمكن أن نعد أنفسنا لها- دون علم- بأن نحيا بطريقة او بأخرى.

وفي الحقيقة، فاننا لا نكون أقرب اليها أكثر مما نكون ونحن

نمارس مهنا غير واقعية وقريبة من الفن، وهذه المهن لا تسيء الى الفن ولا تنكره- فيما هي تلمح الى نوع من التشابه معه- مثلما تسيء اليه كل الصحافة تقريبا، ومعظم النقد (٥١) وثلاثة أرباع ما نسميه، أو ما يريد أن يتسمى أدبا.
وأنا سعيد بأنك تجاوزت خطر السقوط في ذلك، وبأنك تحيا واقعا صعبا، وأنت متوحد وشجاع. عل السنة الجديدة ترسخك أكثر في هذا الواقع.
الى الأبد.

المخلص: رينير ماريا ريلكه

الهوامش

١ - منذ سنة ١٨٨٤ استقر في هذه البلدة قرب B reme مجموعة من الفنانين، من بينهم Paula Becher وclara westhoff التي ستصبح زوجة ريلكه.

٢ - انظر «ضجيج أصلي» ص١٢٤.

٣ - «للغرابة» درجات، كما يظهر في رسالته الى Clara في ١٣/٨/١٩٠٢ «باريس التي هي مدينة غريبة، هي شديدة الغرابة عندي.. هي مدينة غريبة.. غريبة».

٤ - ظل ريلكه - طيلة حياته- يخشى فكرة «التشتت».

٥ - التمييز بين «الفرد» (d er Einzelne) و «المتوحد» (Einsame Der)، لم يتوضح في (اليوميات الفلورانسية، سنة ١٨٩٩): «الفن هو الوسيلة التي تمكن الفرد المتوحد من تحقيق ذاته».

٦ - أليس «الرضا» متصلا بالبشر أكثر من اتصاله «بالأشياء» او «الحيوانات»؟ ولكن في مثل هذه الاوقات تذوي التفريقات المألوفة.

٧ - هذا: «الانسان الجديد» يحيلنا على نيتشه.

٨ - تحدث ريلكه عن «الأمومة» في «كتاب الفقر والموت».

٩ - «يلعب» ريلكه على الكلمتين الألمانيتين: «(G emeinsamkeit) (المجموعة) و(Einsamkeit) (العزلة)، عندما يريد فرض احترام رغبته في «العزلة»، كتب الى شقيق زوجته الأصغر، يقول: «كل حياة وسط الجماعة، لا يمكنها الا ان تقوي عزلتين متجاورتين» ٢٣/٤/١٩٠٤.

١٠ - من بين المسرحيات القليلة والمبكرة التي كتبها ريلكه، نذكر: «أمنا الصغيرة» (١٨٩٦/ ١٨٩٧) و«يتامى» (١٩٠١)، وقد كتبت بأسلوب المسرح الطبيعي.

١١ - ٧٠ .

١٢ - ٧١ .

١٣ - ٧٢.

١٤ - هي قولة مقتطعة من الكتاب الذي خص به ريلكه، رودان: « طيلة ألفيتين كانت الحياة قد تركته بين أيديها، واشتغلت عليه، وطرقته، وأصغت اليه».

١٥ - رسالة (وستهوف) المؤرخة في ٢٣- ٤- ١٩٠٤، تقول: « علينا ان نحيا داخل ذواتنا وان نفكر في الحياة في كليتها؛ في هذه الملايين من الاماكن، والمستقبلات...».

١٦ - «الفقر» هنا له قيمة سلبية، والاكيد أن ريلكه قد ميز بين فقرين، مثلما ميز بين الموت «الكبير» والموت «الصغير».

١٧ - رسالة وستهوف: «حاولت المواضعات ان تجعل من هذه العلاقة القصوى والمعقدة بسيطة وغير جدية...».

١٨ - غياب التحديدات، وامحاء بعض الحدود سيولد تجارب فريدة في «لحظة معيشة» I و. II

١٩ - كلمة (امتعاض) كثيرة التواتر عند ريلكه.

٢٠ «ينبغي ان نتعلم كيف نموت: هذه هي الحياة كلها، علينا ان نعد من بعيد عمل موت فخور وعظيم، موت ليس للصدفة فيه أي مكان، موت سعيد ومتحمس.. مثلما فعل القديسون.... » (من رسالة كتبت بالفرنسية الى M.Romagnelli، يوم ٨/١٢/١٩٠٧.

٢١ - في كتابه «رودان» استشهد ريلكه بما يلي: «الكلمات التي يبدو أن أحد رجال الدين، قد تفوه بها- على ما يبدو- مخاطبا الشاب) :Michel Colonbe(اعمل أيها الصغير (...) انظر واحب الله، وستكون لك رحمة الأشياء العظيمة» S euil, الجزء I.

٢٢ - هذه الـ «نحن» كثيرة الاستعمال عند ريلكه، يبدو انها- وفي مقاطع مثل هذا- توحد المرحلة بأكملها، مع عزلة حياة تركت لـ«محاولاتها».

٢٣ - هل ينبغي أن نفكر في الصحوة البيداغوجية لسنوات ١٩٠٠؟

٢٤ - في التقرير الذي كتبه سنة ١٩٠٢ عن كتابين كتبتهما امرأتان اسكندينافيتان، كان ريلكه قد طور هذه الأفكار: «بامكان المرأة ان تكون كاتبة دون ان تقلد الرجل او تنافسه، ان لها وللرجل- في الثقافة الشمالية- هدفا مشتركا يتجاوز التمييز بين الجنسين، وهو هدف ان يصيرا كائنين بشريين.

٢٥ - (Borgeby gard) غادر ريلكه روما في شهر يونيو، ومرورا بكوبنهاجن (مدينة Jakobsen) زار Hanna Larsson و Ernest Norlinol وقد كانت Ellen Key (التي كان ريلكه يراسلها منذ ١٩٠٢)، وراء هذه الرحلة.

٢٦ - هذا ما يخشاه ريلكه من الحماس المبالغ فيه في النقاش والمرارة التي تنتج عنه: «من منطلق مطلق- ودون الحديث عن النقاشات التافهة التي تغمر العالم- فحتى ارقى النقاشات تفعل في- اليوم- فعل التخمة» (الى Clara في ٢٧/٦/١٩٠٤).

٢٧ - يعكر «الجديد» بانبثاقه، الفرق بين الذاتي والغريب ويوحد الحميمي والاشد بعدا.

٢٨ - هذه الـ«نحن» يمكن ان تكون هنا، حيز «التحول» ونتيجته.

٢٩ - اختلال المقاسات الزمنية، نلمسه في «كراسات Malte»(وخاصة عند الكونت العجوز :Brahe (تعقب الزمن عنده ليس له أي دور (...) بنفس الاصرار يرى في الاشياء المستقبلية أشياء حاضرة. .Seuil ج١.

٣٠ - بالحديث عن «مفاهيم الحركة»، فان ريلكه يشير هنا الى الثورة الكوبرنيكية والجاليلية، والى الجديد الذي قد تشكل حينها، عن «حركة» الاجرام السماوية، او عن الحركة في ذاتها. ويمثل العلم- هنا- نموذج الفكرة القادرة على التجديد الجذري.

٣١ - فكرة «لا تناهي الفضاء»، كانت واحدة من أهم نتائج الثورة الكوبرنيكية، وهنا يعبر ريلكه- مرة أخرى- عن الزمن بعبارات تخص المكان، وهو بذلك يذكرنا بـ.P roust

٣٢ - أن «نحيا شيئا ما» وان «نقلبه» يعني ان نمنحه مكانا، وأن نجعل نوعا من العلاقة معه ممكنا، حتى وان تعلق الامر بالموت.

٣٢ - يحلم ريلكه بامكانية وجود حاسة أخرى، عدا الحواس الخمس (...).

٣٤ - صورة «مجرى النهر» توجد أيضا في رسالة الى Lou بتاريخ ١٩٠٣/٨/٨.

٣٥ - هذه «الغرفة» هي واحدة من أشكال المكان المتعددة، التي تتشكل لتدعم للحظة تفكير ريلكه، ثم تذوي.

٣٦ - لـ: Edgar Allam Poe (1809- 1849) انظر مثلا (البئر و«البندول») التي ترجمها بودلير.

٣٧ - الى جانب Poe فان هذه الصورة تكشف عن قراءة مبكرة لشوبنهاور: «أحيانا، من درج الجدار/ أحمل (كتاب) شوبنهاور/ «زنزانة ترشح احزانا»/ هكذا سمى هذا الوجود/ واذا كان محقا، فاني لم اخسر شيئا/ سعيدا مثلما كان قديما D alibor). قصيدة «رغم كل شيء»، ١٨٩٦

٣٨ - يعمد ريلكه هنا مثلما يفعل غالبا في رسائله الى الاستعانة بلغة علوم الحياة، فقد تعرف على عالم الطبيعة والاحياء الكبير، الالماني yakob Von Uexkiil (١٨٤٦- ١٩٤٤) الذي بلور مفاهيم «العالم الداخلي» و«العالم الخارجي»، والذي حاول الوقوف على الكيفية التي تدرك بها الحيوانات العالم.

٣٩ - في علوم الاحياء ، تعني كلمة «(m imetisme) رد فعل ازاء خطر». وقد يستخدمها ريلكه احيانا بطريقة سلبية.

٤٠ - في رسالة كتبها ريلكه (بالفرنسية) الى M imi Roagnelli بتاريخ ١٩٠٨/٨/٢٥، يذكر حشدا كاملا من الشخصيات الاسطورية: «الاشياء العذراء تنتظر الى الآن قدوم الامراء ليحولوها الى نجوم (...) لماذا لا أجد- أمام هذه الاعمال- أنا الذي لم أحقق شيئا وأنا شاب، قوة وحش أو تنين أو ملاك؟

٤١ - كثيرا ما يذكر ريلكه «اليد» ويسحب عليها نوعا من الاستقلالية.

٤٢ - نستحضر هنا نقد نيتشه «للذكرى السلبية» ازاء الزمن.

٤٣ - هذه «الوضعية الاستثنائية» يمكن ان تكشف او تحجب- في الوقت نفسه- ذكرى شخصية لريلكه، وهي وضعية عندما كان طالبا في المدرسة العسكرية، التي فصل منها لأسباب لا نعلمها جيدا.

٤٤ - «كراسات Malte» :((هذا ما ألهمني اول رعب عميق، عندما كنت طفلا، وتمكنت مني الحمى: ذاك الشيء العظيم».

٤٥ - ما الذي ينبغي ان يحتمل؟ بماذا يجب ان نؤمن؟ تظل الجملة معلقة هكذا.لا يتعلق الامر بالايمان بأي شيء ممكن تسميته، وانما بما سيأتي (انظر «كتاب الساعات، أ» : (نحن نبنيك بأياد مرتعشة»).

٤٦ - «الدم» هذا العنصر الداخلي، هو عند ريلكه، عنصر حقيقة الفرد الآتية و«الكلية».

٤٧ - المقصود هنا، هو الكتابة الثنائية لـ «(C ornette) في اغسطس ١٩٠٤.

٤٨ - كان ريلكه قد عاد الى باريس سنة ١٩٠٥ وعمل مع (رودان) الى حدود القطيعة بينهما في مايو ١٩٠٦ ثم تصالحا في خريف ١٩٠٧، فرجع ريلكه الى باريس في الوقت نفسه الذي رجعت فيه C lara .

٤٩ - انظر رسالته المؤرخة في ٢٣ ديسمبر ١٩٠٣: «ما يمكن ان يفتقر اليه الانسان: الوحدة.. الوحدة الداخلية العظيمة».

٥٠ - في «×» (Requiem) الى Paula Beker) يعمد ريلكه الى المقابلة بين هاتين الكلمتين: «لانه هنالك، في مكان ما/ حميمية عميقة بين الحياة والعمل/ فساعديني كي أتمكن من معرفتها وتسميتها».

٥١ - كانت هذه المراسلة مع الشاعر الشاب قد بدأت برفض «كلمات النقد» وهو يعود في نهايتها الى ذاك الرفض.

* : Requiem هي صلاة للميت في الكنيسة الكاثوليكية- المترجم.

* يتحدث ريلكه - هنا - عن نفسه، المترجم.

غرفة الانتظـــار

مـــرام المصـــري *

مهما أُجل الموعد، نجد أنفسنا في النهاية وجها لوجه أمامه (الموت هو الموعد الآتي لابد، المؤجل ما أمكن).

أجلت موعد الأشعة مئات المرات، حتى جاء الوقت الذي وجدت نفسي أرن جرس باب المختبر.

كان المختبر بعيدا عن بيتي ولا توجد إليه واسطة نقل سوى قدمي (لماذا لم أرفض عندما أعطتني الدكتورة عنوانه وأختار المختبر القريب مني؟)، لكنها تحججت بأن آلاته اكثر تقدما؟! على من تضحك، فالامر ليس أكثر من اتفاق تجاري بينهما لتبادل الزبائن، قلت هذا بخبث لنفسي، عليّ أن أطيع فهي تعرف مصلحتي اكثر مني.

ثم، ثم من يستطيع الجزم بأنها غير محقة وان اتهامي لها ما هو الا تبرير لكسلي الذي بدوره يخفي قلقا.

×××

وصلت في الساعة المحددة، بعد مسير نصف ساعة! ضغطت على الجرس دافعة الباب كما تأمر اللافتة المكتوبة قربه. (أحب الابواب التي تفتح عندما تراني).

– بونجور!

لم يرد علي أحد، توجهت لغرفة الانتظار يقودني سهم وانتظرت.. وهل الانتظار يحتاج لغرفة خاصة به، تمضي الحياة ونحن ننتظر.

×××

وأنا صغيرة لم أكن أحب ان يؤخذ لي صور أما الآن فأنا استسلم للعدسة بسهولة لكي تسجل وجودي الذي أنساه أحياناً، وكأنني بحاجة لأدلة عليه!

وعلى الرغم من خوفي بأن اتفاجأ بصورة لي ابدو فيها كما لا أحب، اجد في التصوير لعبة.

– شتان ما بين التصوير الشعاعي والفني! رددت هذا كمن اكتشف سر الكون (كم نسعد احيانا باكتشافات البديهيات).

ايقظني من استرسالاتي الصوت الحاد لعاملة الاستقبال.

– مدام شامبوراكيس.

– كومبوراكيس من فضلك!

– هل انت من أصل يوناني!

– بل من أصل سوري.

بدا على وجهها ارتباك طفيف اعتدت أن الحظه، لم ارغب ان أشرح لها المزيد فقلبي بدأ يتسارع لرؤية امرأة في روب أبيض مقبلة باتجاهي داعية ان اتبعها لغرفة الاشعة!

أمرتني أن أنزع الاعلى من ملابسي وأن أنتظر.. آه الانتظار!! بينلوبا وغودو التي تنتظر والذي لا يأتي.

علمنا هذا العصر الا نعرف معنى الانتظار، سرق منا الوقت ولذة الانتظار والصبر.. (أيوجد لذة في الصبر)، نجد الطعام جاهزا.. الرسائل تبعث بواسطة الفاكس.. التليفون– الانترنت الفاكهة في كل الفصول.. الدجاج تحت الاضواء.. الاطفال في الحاضنات.. لماذا لا.. أنا مع ربح الوقت.. والوقت هو الحياة.

بدأت اتخلص من قشوري، وأنا أتذكر عمتي وهي على فراش مرضها، وصديقة فقدت شعرها بفعل المعالجة الكيماوية، ثم نساء حولي عرفتهن وسمعت عنهن، دون ان يكن لهن الحظ بزيارة طبيبة لمعرفة ما يجري في اجسادهن، ليتعالجن في الوقت المناسب من أمراض كان يمكن ان يشفين منها لو عرفن بوجودها باكرا.

عادت تحمل علباً ودون أن تنظر الي دعتني ان اقرب من آلة حديدية عملاقة، اسدلت لي ذراعي بعنف والصقتهما بي ثم دفعتني من ظهري الى الامام لتقبض كحارس مرمى متمرس على ثدي.. قلت مازحة:

– سيصعب عليك الفحص.. لـ

لم تجب شادة اياه بقبضتها.. مددته كعجينة وأطبقت عليه الناحية المتحركة للآلة بعجلة لخوفها أن ينسحب او ان يتقلص فأصبح بين طبقتين كسندويتشة، قلت في نفسي: اللعنة على هذا الفحص.. لابد وأن يتهدل صدري من كثرة الشد والمط، هنا بدا لي الحجم غير مهم.

---

* كاتبة وشاعرة من سوريا تقيم في باريس

صورته وهو معصور بين فكي الآلة من فوق ومن تحت وعلى جوانبه، وعصرته ما امكن وما أوجعه، قلت لأكسر الألم والصمت، بعد أن قطعت أنفاسي طبقا لأوامرها حتى الاختناق:
لا استطيع القول بأن لك ابتسامة جميلة؟!
(يا له من يوم بخيل)، كأنني في كابوس، عادة البشر في الحياة الاجتماعية ان يكونوا لطفاء لتسهيل التعامل ما بينهم.. هنا في هذا الممر لا اثر لأي روح انسانية لأي ابتسامة،
حركت مستنقع فمها عمدا أريد استفزازها فردت علي بسرعة مذهلة، كأنها تنتظر ملاحظتي.
– اتظنين ان المرضى يبتسمون!
– كم أعجب بمن يجيب بسرعة، دليل على ثقة بالنفس متينة.
– أنظري كيف ابتسم، ابتسمت رغم القلق والخوف.
قالت وهي خارجة وكأنها لم تعر ابتسامتي أية أهمية:
– لا تلبسي– انتظري الدكتور!!

×××

جلست نصف عارية، بصدر ساخن، اختلست النظر اليه كأنني لأول مرة أراه، هذا الذي يعطي منافذ اللذة، الذي منح حليب الأمومة لثلاثة أطفال، والذي لا أفتأ التهكم منه!!، شعرت برضا حنون نحوه فهو جزء من أنوثتي وملامحها، تصورت نفسي بدونه وكيف سيمارس الحب بعده.. هل سيتحمل البتر؟! وهل .. وهل..!
ثم تعجبت فجأة بدون ان استنكر العمليات التجميلية التي يخفينها بعض النساء من اجله، تذكرت جارتي العاملة في مصنع للحقائب والآتية من قرية صغيرة في تركيا وفرحها بصدرها الجديد بعد ان كانت تقوس ظهرها لتخفيه وتطمس معالمه.
حاولت فهم هذه المرأة البسيطة، لكن في النهاية لم يكن هنالك شيء صعب على الفهم، رغبة امرأة ان تصبح مرغوبة، مشتهاة ومحبوبة.

×××

دخل الطبيب بهيئة جدية كمن تخرج لتوه من الجامعة، سلام قصير وهو يصنع الـ«كليشيهات» على المصطبة المنورة لقراءتها، ومن دون ان ينظر الى سألني:
– ما عمرك.
– ألديك اطفال.
– هل ارضعتهم.
– أتأخذين حبوب منع الحمل؟!
– هل حيضك منتظم.
– هل هناك احد من اسرتك مصاب بسرطان الثدي؟؟!!
شعرت بخوف طالبة المدرسة ان اخطأت بالاجوبة فأضرب على اصابعي بالعصا! اذ كان علي أن ارد بسرعة! فلا وقت للتضييع؟! الوقت.. الوقت.. الوقت) أم كالمتهم اذ يقول كلمة تساعد على اتهامه بالجريمة.. واية جريمة؟!
سرطان في الثدي!! آخ بلعت ريقي، فانتبهت بانه لم يعد في فمي لعاب، استجمعت أشلائي متنفسة ما استطعت من هواء لأهدئ قلبي الذي لم أعد أسمع سواه!
– هل كل شيء على ما يرام؟
– أجابني بعصبية بعد فترة صمت، خلت خلالها بأنني سأهوي في بئر مليئة بالافاعي.
– ألا ترين بأنني لم انته بعد!!
– (يا له من يوم بخيل) شعرت بظلم لا يستحقه شخصي.. فأجبت بنفس العداوة واللهجة..
– تستطيع ان تهدئ روحي بكلمة حتى لو لم تنته بعد!
– كيف بي.. وأنا لا أعرف النتيجة بعد!
– بامكانك ان تهدئ من روعي ولو كانت النتيجة سيئة.. فالكلمة تشفي أتظن بأنني لا استحق ان اطمئن اذا كنت مصابة بالسرطان..! الحالة المعنوية الجيدة هي صحة ثانية، لابد وانهم قد علموك هذا اثناء دراستك!
– ارتبك الدكتور الجديد متابعا فحصه بالمكبر.. وأنا نصف عارية لاأزال واختفى صدري لم يبق منه سوى قبة تشبه سماء سوداء مليئة بغيوم، أو بخيوط دخان متشابكة تشبه غزل البنات السكري.

×××

انتهى الطبيب من فحص الصدر شارحا لي ما رأى، ثم اقترب مني طالبا ان ارفع ذراعي ليفحص ابطي وصدري.
كان هناك جدول من العرق البارد يترقرق على جسدي.. بعد المعاينة التي طالت والتي حجرتني على حبل نحيل متأرجح. كلمة فقط.. وكل شيء سينقلب رأسا على عقب.. الشعرة التي تفصل الحياة والموت.. كمن يرى شاحنة تقترب منه بسرعة لتدهسه..
فأغمضت عيني..
تستطيعين أن ترتدي ثيابك!
فاجهشت في بكاء صامت..

مذكرات طفل من حقول الكاكاو

جورج آمادو .. ترجمة : محمد صوف *

(١)

أصبح المشهد واقعا حيا من كثرة ما سمعت والدتي ترويه، كأنه نقش في ذاكرتي.

سقطت الفرس ميتة، حملني والدي من على الأرض وهو غارق في الدماء، عمري آنذاك عشرة شهور، كنت أحبو في الفراندا، عند غروب الشمس، نزلت ظلال الليل الأولى عبر أشجار الكاكاو التي غرست منذ مدة قريبة، وعلى الغابة العذراء العتيقة المتوحشة.

قلب والدي الأرض، بنى بيتا على الجانب الآخر من فيراداس، وفيراداس حي يملكه المحافظ الشاب لايتابونا، وزرع الكاكاو، ثروة عالمية في عصر الصراعات الكبرى.

كان الصراع من أجل الخشب، ومن أجل أرض لا يملكها احد، يمتد حتى الكمائن والنزاعات السياسية والمواجهة بين رجال مسلحين في جنوب ولاية باهيا، كان المتصارعون يتاجرون في الحيوانات والسلاح وحياة الناس. وكانت اليد العاملة تتوافد على المنطقة بحثا عن المال الذي كان يتهاطل كالمطر، هاربة من الجفاف الذي ضرب مناطق شمال شرق البلاد ومن الفقر المدقع وغياب فرص الشغل في سرجيب. وحدهم من يتوفرون على مناجل جيدة وعلى رفوش وكذا من يحسنون الرماية، كانت أجور الذين يحسنون الرماية مرتفعة وامتيازاتهم كثيرة. أما الصلبان فكانت تجوب المنطقة والجثث تساهم

* كاتب من المغرب.

في سمنة الذئاب.

كان والدي يقطع قصب السكر لفرسه مطيته المفضلة.. خلف شجرة على أحد الاغصان اتكأت البندقية (هكذا أرى المشهد بالضبط) انتظر القاتل اللحظة المواتية ليفرغ بندقيته، ما الذي أنقذ المحكوم عليه بالاعدام رميا بالرصاص؟ حركة مباغتة منه او من الفرس تلقى بعدها الحيوان الرصاصة القاتلة، بينما استقرت شظاياها بين كتفي الكولونيل جواو آمادو دي فاريا. لن يستطيع نزعها أبدا. كانت رؤيتها ممكنة خلف الجلد حتى نهاية حياته، كان يكشف عنها بنوع من الامتعاض وبكثير من الكبرياء ليؤثث الحكاية التي لا تتوقف والدتي عن سردها.

توصل الجريح الى حمل ابنه الى المطبخ حيث كانت السيدة أولاليا تعد الأكل. سلمها الطفل ملطخا بدماء والده، حدث ذلك سنة ١٩١٣، كنت قد ولدت سنة ١٩١٢ في ضيعة الكاكاو المسماة آوريسيديا، كان والدي قد غادر مدينة ايستانيا منذ مراهقته، وهي مدينة متحضرة كانت تعيش لحظات تدهور جلي، وذهب ليغامر في تقليب أرض جنوب باهيا وليزرع مع آخرين ساهموا في ملحمة الكاكاو الطويلة، وأسسوا حضارته، ثم كونوا فيه جنس الغرابيونا، على بعد كيلومترات من فيراداس، على حدود الهوس وايتابونا، حيث توجد اليوم جامعة لآلاف الطلبة، في ذلك الوقت كانت والدتي تضع البندقية تحت المخدة وتنام.

(٢)

هل توجد فعلا ذكريات تربض في عدسة عين الطفل، كالمياه التي تكبر.. تكبر وتغمر الأراضي والنباتات وتجرف الحيوانات وتعيد الغابة الى غموضها المنتهك، أم ذلك مصدره الحكايات التي تروى له.

جرف فيضان نهر كاتشويرا في بداية ١٩١٤ النباتات والبيت وحظيرة الخنازير والبقرة والحمير والماعز، هرب والداي الى القرية، لم يكونا يحملان سوى ما عليهما من ثياب وطفل وحيد، في فيراداس، ضاق المكان باللاجئين فأرسلونا الى مكان مخصص لعزل المصابين بالجذام والجدري حولوه الى ملجأ لضحايا الفيضانات.

(٣)

حكت والدتي انهم غسلوا البلاط الاسمنتي ببعض الماء، لم يكن ثمة أي مصدر للعون والمساعدة، لا أدوية لا ممرضات.. لا أطباء.

كانت تلك الأراضي تقع في أقصى العالم.

من يدري؟ لعل هذه التجربة التي عشتها في طفولتي حصنتني من الجدري الى اليوم، لم تؤثر علي قط أي حقنة ضد الجدري من تلك التي غرسوها في لحمي لسنوات.. حتى الحقنة الأولى، وكانت اكتشافا في المنطقة سنة ١٩١٨ حيث كانوا يشجون الجلد بسكين.. كانت ماريا الخادمة الصغيرة تعاني من بثور عبر جسدها. وكان جميع من يعاني من الحمى منتفخي الذراع ويتألمون، أما أنا فقد كنت أتسلق الاشجار دون خوف، وأركض على الشاطئ، كان الجدري جزءا من دمي.

في ذلك الوقت كان الجدري الأسود يقرض سكان منطقة الكاكاو، الجدري.. حمى المستنقعات، الحمى.. أي حمى؟ لست أدري.. كانوا فقط يرددون لفظ الحمى عندما يتحدثون عن مرض قاتل.. هل كانت التيفوس؟ انها تقتل حتى القرود.. هكذا كانوا يقولون للاشارة الى خطورة وبأس هذه الحمى القاتلة.. يسمونها ببساطة «الحمى».

وعند تهاطل المطر، تتحول الى وباء، تتوقف عن كونها حمى.. صبح طاعونا، كانت تأتي من أعماق الغابات مقتفية آثار الحيات والثعابين، كانت الحمى تكتفي بقتل عدد من الناس، والطاعون يزرع المآتم في القرى.. لم يكن ثمة دواء شاف، ولم يكن ثمة طبيب يستطيع مواجهة الجدري الأسود.. والجدري الاسود معد بشكل يتحدى أي مرض آخر. كان ضحاياه يعزلون في ملاجئ خاصة بعيدا عن المجمعات السكنية، واذا حدثت معجزة وشفي مصاب بالجدري، فانه يعود حاملا معه آثار المرض على يديه ووجهه، انها صورة الموت تلك التي رأيت في طفولتي.. مازلت أرتعش لذكرها حتى اليوم، يحشر المصابون بالجدري داخل أكياس من القنب، ويحملون الى الملاجئ من طرف الناجين، أي من طرف أولئك الذين أصيبوا بالجدري ثم شفوا، فكانوا بذلك محصنين ضد العدوى.

وأنا أسير جنبا لجنب مع الموت، ضمن مجموعة قليلة

من الاقارب، رافقت من بعيد، عملية نقل زميل لي في المدرسة الى أن اختفى الشخص الذي يحمله على ظهره داخل كيس، وغابا في طريق يقع على حدود المدينة، ان الجدري والمصابين بالجدري يسكنون كتبي ويرافقونني في حياتي.

(٤)

على شاطئ بونتال الجميل، يركب الطفل غصنا من الكاكاو الأخضر، يقفز في الهواء، يحلق فوق الميناء والسفن ويعيش بين الواقع والخيال، على متن جواده الخيالي، يحمل أميرة أحلامه، النجمة الساطعة بنت الجيران. من نظرة رفيقته وابتسامتها يتلقى أول درس في الحب، تمارس عليه الصغيرة سحرا جبارا.. لعوب.. متبرجة..تثيره.. تهرب، تعود. الوالد صاحب قارب يقضي اليوم على مركبه يحمل الناس والبضائع من هذه الضفة الى تلك. من حي بونتال الهامشي الفقير الى اليوس الغنية، على امتداد الجسر تتحول المراكب الصغيرة التابعة لشركة باهيا الى عابرات للمحيط.. الى سفن للقراصنة، تحمل الطفل على متنها الى آخر العالم حيث يحارب وينتصر على وحش البحار وينقذ الاميرة الاسيرة.

أصاب الوالدين الافلاس وضاعت منهما الأراضي ومزارع الكاكاو وأصبحا يقطعان الجلد لصناعة الاحذية. ويستعملان المسكن الفقير بيتا وورشا في ذات الوقت، لكن الطفل يعيش على الشاطئ حيث يلتقي بالنهر.. بالبحر.. بالأمواج العاتية وبالمياه العذبة.. بالنخيل.. بالريح وبالفتاة التي ينبض لها قلبه، ماذا كان اسمها؟ لقد أضاعه.. لم تحتفظ الذاكرة سوى بصورتها ممزوجة بحكايا فتيات الاحلام والقراصنة في أصلها الذي ترويه أولاليا.. لم يبق من حبيبته سوى كبرياء الوجه الأسمر والشعر الفاحم لهندية مختلطة.. حبيبته.. هل يحب الانسان في تلك السن؟

الوالد يخدم الأرض يزرع الكاكاو، يقطع الجلد، يصنع الأحذية الا ان هدفه وحيد لا يتغير، أن يوفر المال ليعود من جديد الى اقتحام الغابات المتوحشة وفتح الطرق وزرع الكاكاو.. انه يهفو الى زمن الشاطئ والريح والمراكب والأغاني في الليالي المقمرة بعيدا عن القبور الجاثمة في ملتقيات الطرق وعن دوي البنادق الذي يمزق الليل.

لن تتأخر عودة الطفل الى المزرعة، لا في فيراداس بل في تارانجا في ضواحي اسبينيو حيث الأوحال وأقدام الرجال وحوافر البغال المحملة بأكياس الكاكاو، تعطي الميلاد لحي أطلق عليه بيرانجي وهو اليوم مدينة تسمى ايتاجويب، انه زمن تتناسل فيه المدن.

(٥)

جعلتني بعض فصول القواميس والموسوعات وبعض فصول السير أولد من جديد في بيرانجي، وما حدث في الحقيقة هو العكس، فقد رأيت بيرانجي تولد وتترعرع عندما مررت من هناك.

عندما رأيتها لأول مرة، كنت على ظهر جواد، لم يكن فيها سوى ثلاثة منازل متفرقة، وكانت السكة الحديدية بعيدة في سيكيرو دو اسبينيو.

بعد ذلك أصبحت زقاقا طويلا تمتزج فيه البيوت بمخازن الكاكاو بالحانة.. وفي أقصى الزقاق دور القمار. ثم أزقة صغيرة تأوي الفنادق وبنات الليل، كان المغامرون يأتون من كل حدب وصوب، والباعة يفرغون أكياس البضائع ويؤسسون المتاجر والمخازن، وراهب يتحدث بلكنة ألمانية ويسعى الى فرض وصايا القانون الإلهي على أشخاص لا يؤمنون بشيء ولا يعترفون بأي قانون.. يتمردون على كل نظام ويعادون السلطة سواء كانت سلطة السماء أم سلطة الأرض.

اصبح الحي البئيس حافلا بالحركة وأصبح الكسب فيه سريعا وسهلا، كانت الطلقات النارية تسمع في الأزقة وفي بيوت الدعارة وكانت حياة الانسان بخسة الثمن تضيع من أجل قطعة أرض أو ابتسامة امرأة أو جولة قمار.. كبرت في وقت واحد أنا وبيرانجي.. شاهدت افتتاح أول متجر ورأيت أول عربة تسير بمحرك وتنقل المسافرين من سيكيرو الى اسبينيو. هناك تعرفت على أشخاص افذاذ وهناك راودتني أحلام طفل تهدهده النساء في الأزقة الضيقة المعتمة.

(٦)

في الذاكرة يكمن مشهد لم أسمع عنه وانما عشته كاملا في ليلة دافئة ومرعبة من ليالي تارانجا، كم كان عمر الطفل آنذاك؟ خمس سنوات؟ ربما، لا أذكر، من الصعب قياس زمن الطفولة الأولى، المؤكد اني كنت صغيرا جدا، أيقظني نباح الكلاب وقد انضاف اليها ضجيج آخر في ساحة البيت، خرجت لأرى ما يحدث ماذا فعلت لاختبئ في الفيراندا دون ان يراني أحد؟ لا أذكر.

ومع ذلك أذكر بوضوح مشهدا مثيرا.. كان الظلام وعبره تتحرك أشكال وظلال ومنه تنبعث أصوات وصهيل.. كان والدي يمتطي فرسه الاسود. دائما يؤكد انها أحسن من أي حصان، وكان رجاله يمتطون البغال. اذ لا تصلح تلك الأزقة الموحلة والمليئة بالحفر والنتوءات للجياد، فالجياد مرصعة بالفضة تليق بالاستعراضات التي يقيمها الكولونيلات عبر شوارع ايليوس وايتابونا.

بنادقهم تربض على السروج، قائدهم رقيب أشقر اسمه أرجميرو. عمل في خدمة والدي منذ فراداس، وها هو يخدمه الآن في تارانجا، مسدسه في حزامه، بجانبه مقاتل هولندي تبدو عليه آثار الجدري. كانت عيناه مشتعلتين وهو أحد كبار الملاك ورجل سياسة، اسمه برازيليو دوس سانتوس، والعراب براس وهو الوجه الذي كان يفتنني في طفولتي. كان عرابا وصديقا للكولونيل جواو آمادو، لم يفارقه قط في الأوقات العصيبة. من المستحيل أن تجد في منطقة الكاكاو شجاعة وبسالة كالتي يتصف بها هذا الرجل.. هذا ما كان يشاع عنه، وكانت الحقيقة أيضا، رأيته بعد ذلك بسنوات يواجه بمفرده عصابة أرسلها اليه خصومه السياسيون لاثارة البلبلة والشغب في بيرانجي، غادر المائدة التي كنا نأكل عليها، اخرج مسدسه، وكان وجوده وحده كفيلا بتوقيف عمليات الاستفزاز وهروب المعتدين. كان الساعد اليمنى لبازيليو دي اوليفيرا في حروبه من أجل الحصول على الأرض.

ذهبت مجموعة من الرجال المسلحين، بدت لي ساعتها جيشا، وأمي تلك المرأة الرقيقة الراضخة، رأت زوجها مرة أخرى يأخذ اتجاه ايتابونا مع أصدقائه ورجاله من أجل حماية عمليات انتخاب قريب له.

نجح القريب في الانتخابات بجرة قلم تحت حراسة الرجال المسلحين. وعندما اختفى الفرسان اكتشفت الام الطفل وهو يرقب العملية فأخذته بين ذراعيها واحتضنته. كانت مخلصة لأخوتها وقد كانوا بدورهم كولونيلات في حقول الكاكاو. كان خالي فورتوناتو شخصا غريب الأطوار، اعطى الكثير للحصول على اللقب والأراضي. فقد عينا في المعارك ولم يبق في احدى يديه سوى اصبعين، قلت كانت والدتي وفية ايضا لزوجها صامتة وفعالة،لم تشك قط، كانت تكره هذا العالم المتوحش الذي تنتمي اليه، ابتلع الظلام الحيوانات والرجال وفي الفيراندا لم يبق مع السيدة أولاليا سوى الطفل والموت، الموت صديق طفولتي من بدايتها الى نهايتها.

(٧)

يتصدر أعمالي الروائية موضوعا الحب والموت. هي ملاحظة أوردها ايليا ايهرنبورج في مقدمة الطبعة الروسية لرواية «ايقاع في أقصى العالم» وكررها عدد من النقاد تجد تبريرها وجذورها في طفولتي الأولى، طفولة شكلتها أراض اغتصبت ورجال مدججون بالاسلحة في عالم بدائي حيث تسود الأوبئة والطاعون والافاعي والدم والصليب على امتداد الطرقات، كما هو عالم البحر ونسائمه والشطآن والانغام والفتيات الجميلات.. بين بونتال وبيرانجي أحسست بالحب ولامست الموت، كانت حياة الطفل كثيفة ودافئة.

وضع أرجميرو الطفل امامه على السرج وأخذه الى بيرانجي خلال أيام المعارض، احتفال وبهرجة بين أكياس الجلبان والدقيق وقطع اللحم المجفف وفواكه الجاكاس والموز وجذور الاينيام والمانيوك ووسط الناس. وسط رجال ونساء يحملون لون الأرض. كان الطفل يعي وجود هذه الأشياء رويدا رويدا. لم يكن هناك شيء يحبه كما يحب التنقل الى بيرانجي مع العمال ورجال الحراسة، لقد جعلوا عالمه رحبا وحالوا دونه وأي نوع من الأفكار الجاهزة.

كان شديد الاعجاب بأرجيميرو الذي يهابه الكل وهو نريو ذلك العملاق الأسود الذي يجدد حضوره في رواياتي انطلاقا من حقول الكاكاو. بمحضره كانوا كلهم يرتجفون، ويروج انه قتل الكثيرين ومع ذلك استطيع أن اؤكد ان طيبوبته لا حدود لها ولطفه ليس له مثيل.

كان على الطفل أن ينتظر بضع سنوات ليتعرف على كواليس الحانة وعالمها حيث يقامر الكولونيلات والتجار العرب بأموالهم وحياتهم في البوكر. لم تكن سنه تسمح له بأخذ الورق وتعلم قواعد الخداع، لكنه منذ صباه الأول اعتاد الدخول الى بيوت الهوى فقد كان أرجيميرو وهونوريو لا يغادران بيرانجي الا بعد سهرات مع الفتيات في الأزقة الضائعة.

كان الطفل ينتظرهما وفي تلك اللحظة تتناقله الايادي وتتداوله المداعبات ويتلقى الحنان من فتاة الى أخرى.. مازلت أذكر لاورا بوجهها الهزيل وكيف كانت تقص علي حكايات الذئب كارو وتغني لي أغنيات ما قبل النوم.

(٨)

قال أرجميرو

«لا تقل للسيدة أولاليا أو الكولونيل اننا كنا هنا»

ثم قل هونوريو مستعطفا:

«اذا علم الوالدان بذلك تنهارعلينا الدنيا»

كيف أقص ذلك، وسر الكبار يشكل مصدر فخر للطفل؟ لم يستطع أن يخون السر ولا أن يجازف بالحنان والعطف اللذين يتلقاهما من النساء.. كانا بالنسبة له كنزا لا ينبغي التفريط فيه.

في طفولتي وفي صباي، كانت بيوت نساء الهوى في الحواري والقرى وأزقة باهيا تعني كثيرا من الدفء والحنان والمرح.

ثمة كبرت، ثمة تعلمت، وثمة جزء بالغ الأهمية من جامعاتي، لم يكن البيت يمثل مبغى، انها كلمة مدقعة ولا يحق ان نطلقها على أماكن حافلة بالألفة والبساطة حيث لمست أقصى حالات البؤس وكذا اقصى تجليات القيمة الانسانية.

في المزرعة.. ساعة الاستحمام كانت ماروكاس الفتاة العاني المخلصة والتي تعاني من حرمان كبير تتأمل عضو الطفل.. تقترب منه بوجهها وهي تتنهد.. لقد كانت أول من لمس الطفل.. وفي بيوت النساء عندما كان ارجميرو وهونويرو يدعان الطفل في حراسة احداهن لم يبد قط منهن أي سلوك خال من الحنان والامومة.

نساء ضائعات، هكذا كن يوصفن، بقايا آدمية، بالنسبة لي ومنذ البدء كن عطوفات ثم صديقات ثم عاشقات حافلات بالخجل واللوعة، كن يهدهدن أحلامي ويحمين تطلعاتي المتمردة، وكن يمنحنني ما احتاجه لمقاومة الألم والوحدة، كن محرومات من كل الحقوق. ترفضهن كل المجتمعات تطاردهن تحط من قيمتهن ومع ذلك كن يفضن حنانا ويتوفرن على طاقة من الحب لا تنضب.

ماذا كنت سأصبح لو لم أكن روائيا للبغايا والمشردين؟

اذا كان فيما أكتبه مسحة من جمال فمصدره هؤلاء المحرومون وتلك النساء اللائي يحملن علامة الحديد الأحمر واللائي كن على حافة الهلاك في أقصى درجات الاهمال.

في الأدب وفي الحياة أشعر بي دائما ابعد عن القادة وعن الابطال وأقرب من أولئك الذين ترفضهم وتحاكمهم الانظمة والمجتمعات.

(٩)

إن القادة والأبطال فارغون، بلداء، مستبدون، غير محبوبين وشريرون، يكذبون حين يدعون انهم يتكلمون باسم الشعب لان الراية التي يحملون هي راية الموت، من أجل بقائهم يمارسون القمع والعنف، وكيفما كان موقعهم في أي نظام او أي مجتمع، فانهم يطالبون بالطاعة وعبادة الشخصية، ولا يستطيعون أن يتحملوا الحرية ولا الابداع ولا الحلم، ان الفرد يرعبهم، يضعون أنفسهم فوق الشعب ويشيدون عالما حزينا بئيسا. لقد كانوا دائما هكذا، فمن يستطيع أن يميز البطل من القاتل والقائد من الطاغية؟

الانسانية تولد من الذين لا يملكون جاذبية خاصة ولا أدنى قسط من النفوذ، فاذا نحن تذكرنا باستور وشابلن،

فكيف سنعجب بنابليون أو نحبه؟

(١٠)

أما المشردون فقد مثلوا بدورهم جزءا من حياتي اليومية ومن عالمي، بدأت معاشرتهم وأنا في سن الثالثة عشرة، كنت قد هربت من المدرسة الداخلية لدى اليسوعيين وعبرت البيرتاو نحو سيرجيب حيث يوجد بيت جدي، ثم اصبحت صديقا لعدد كبير منهم خلال مراهقتي في مدينة سالفادور وباهيا، كنت صديقا للمشردين اذن، للبحارة، لعمال المعارض، لراقصي الكابويرا، للباعة وللمهرجين، بل كنت أكثر من ذلك.. كنت واحدا منهم.

في جرابيونا لم يكن ثمة مكان للمتسكعين كان العمل شاقا والصراع عنيفا، عرفت وعاشرت مغامرين من كل الاصناف، كانوا يأتون الى حقول الكاكاو بحثا عن المال السهل. وكانوا يضفون على أنفسهم كثيرا من الصفات ليتمكنوا من خداع الكولونيلات السذج، الا ان الكولونيلات لم يكونوا سذجا. كانوا يمسكون أوراق البوكر كما المسدسات والبنادق. كثير من هؤلاء المغامرين لقوا حتفهم في ملاهي ايليوس وايتابونا وفي بيوت القمار بآغوا بريتا وبيرانجي، وآخرون استطاعوا ان يتأقلموا مع عادات المنطقة فسكنوها وأسسوا فيها مزارعهم.

بين المحاربين والمغامرين والمقامرين كبر الصبي وتعلم، تعلم القراءة قبل ان يذهب الى المدرسة على صفحات جريدة المساء. عندما كان في بونتال. وتعلم قواعد البوكر عندما كان يجلس خلف عمه آلفارو آمادو بفندق كويلو، ويتابع اللعب والمزايدات. كان يخمن لعب كل واحد، وكان خداع الآخر قاعدة من قواعد اللعبة في القرية، كانوا يلعبون ثلاثي ايتابونا والثنائي والأول أو الملك. ثم ثلاثي بيرانجي المكون من ثلاث ورقات متتالية ومن لون واحد، الا ان الكسب كان صعبا في المزايدات الخطيرة. اذا اردت أن تخادع الكولونيلات الأغنياء عليك أن تكون داهية من طراز خاص. بالنسبة لعمي آلفارو، لم يكن شعوره بالسعادة يعادله شيء عندما يفوز دون أن يلعب وعندما يتمكن من خداع شركائه.. نادرا ما يحدث ذلك، وعندما يحدث فتلك قمة نشوته، قضيت أمسيات بكاملها اتتبع اللعب. وحتى اليوم لا أستطيع أن أفهم لماذا لم يقم أحد هؤلاء الرجال بطرد ذلك الطفل الفضولي والمشاغب الذي كان مفتونا باللعبة، كان العم ألفارو يربت على رأسي ويغمزني بعينه.

(١١)

ان شخصيات الرواية مصدرها تلك الشخصيات الحقيقية التي تطبع الكاتب وتشكل جزءا من تجربته الذاتية، وهذا شأن كولونيلات حقول الكاكاو في رواياتي التي تدور أحداثها في جرابيونا والتي حاولت أن أعيد فيها ابداع غزو الأراضي ومراحل تشييد ثقافة خاصة، في كل هؤلاء الرجال شيء من عمي ألفارو أمادو. كان يتمتع بجاذبية خاصة، كنت دائما تحت حمايته وكان يعاملني كصديق وأحيانا كشريك.

هو الأخ الأصغر لوالدي، لذا كان يقتدي به في مراهقته جاء الى سيرجيب ليكون مزارعا ورجل سلاح، فكان يزرع ويتاجر ويبدع الصفقات المختلفة. كان دائم الضحك والابتهاج، من المهن التي كان يمارسها، كان يفضل القمار حيث قضى معظم أوقاته، كان يقضي أياما وليالي وأوراق اللعب في يده، يداعب الحظ وينتظر اللحظة المواتية لانزال ضربته القاضية، كنت معجبا به لدرجة التعصب.

كان لطيف المعشر، أمرح من عرفت، لا يعاشر الحزن، وحينما يحل تحل معه البهجة والسرور، كانت له عاداته وأخلاقه تمليها ظروف الحياة في منطقة وعرة كتلك التي كان يعيش فيها، كان داهية يؤمن بالدهاء شعارا في الحياة، وكان سريع الكسب سريع التبذير، لذلك كان دائما يعيش في ضيق ومع ذلك ظل كريما ولو على حساب الآخرين أحيانا.

كان يفتخر بحظه في القمار وبفوزه في اليانصيب على الأقل مرة في الاسبوع، لكنه كان يؤمن بأن الانسان يجب أن يساعد حظه، لم أعرف قط شخصا يعثر على النقود في الطريق مثله، كان يمشي وعينه على الأرض وكان متعودا على الذهاب الى الاجتماعات والحفلات خلال فصل الشتاء يحمل مظلة قديمة يضعها عند المدخل قرب المظلات الأخرى، وحين يخرج يختار أجمل وأحدث مظلة.

كانت حكايات حيله تبهرني. «الحيلة» ذاك كان اللفظ المفضل عند السيدة أولاليا عندما تبغي وصف ما كان يقوم به أخو زوجها من ممارسات ليست كلها مصدر فخر. وكنت أفخر بمساهمتي في بعض هذه الممارسات.

(١٢)

من الحكايات التي مازالت راسخة في ذهني وبطلها عمي ألفارو. تلك التي ساهمت أنا في نجاحها، من يدري قد استفيد يوما ما من هذه الحكاية في قصة قصيرة، مع أني أعتقد ان شخصية عمي ألفارو أكبر من قصة قصيرة ولعل الحجم الذي يليق بها هو الرواية.

حدث ذلك عندما كان عمري ست أو سبع سنوات، كنا قد انتقلنا الى ايليوس، وأقام عمي قرب بيتنا بجوار فندق كويلو، غير بعيد من الساحة الرئيسية بالمدة رغم احتجاج والدي واعتراضه، تجارة ناجحة في الماء المقدس الآتي من سيرجيب.

اكتشف هذا الماء منذ مدة قليلة في مدينة صغيرة بالبلد المجاور، على أراض متاخمة للقديسة أو، وهي قديسة الخوارق التي تصدر من عين تنبع من احدى المغارات، استجابت القديسة لصلوات أم طفل مريض، فباركت الماء وأوحت للمرأة بوجود المغارة والعين. وحسب رواية صاحب الأرض ما ان شرب الطفل من العين حتى شفي تماما. فتداول الناس النبأ. وتلت هذه المعجزة معجزات أخرى وأصبحت المغارة محجا وأصبح كأس من الماء المقدس يساوي مائة ريال.

أصبح النبأ يروى معللا بحكايات حقيقية وانتقل الى قرية الكاكاو فسارع الناس الى المغارة بحثا عن العلاج وكانوا يعودون الى قراهم معافين من أمراض كانت توصف بأنها عديمة العلاج، كان يكفي ان يشربوا من ماء المغارة لأيام وأن يتلوا الصلوات.. وهكذا تكاثر عدد الزوار، وكان من بينهم العم ألفارو الذي كان يشكو من داء يصيب في المفاصل. زار العين وزار جدي في ايتابورانفا، عوفي من دائه فتحمس للقدرات العلاجية للماء الذي يتحدث عنه الجميع، نعم لا يوجد مرض يقاوم قدرت الماء الخارقة الذي باركته سيدتنا. لم يكتف عمي بالحديث عن الماء باجلال أو بالذهاب لها بقرابين. لكنه فكر في أن يمتد مفعول الماء الى سيرجيب. فذهب عبر الباخرة وجاء بالماء المقدس في إناءى بنزين ملأهما من العين المقدسة وحمل معه تمثالا صغيرا للقديسة سيدتنا أو اذ ازدهرت تجارة التماثيل قرب المغارة، وبدأ العم يتاجر في الماء، يعبئه في قنينات ويبيعه. لم يكن يريد الربح بل نشر بركة الماء ليستفيد الجميع من تجربته.

حاول الكولونيل جواو أمادو منعه من ممارسة هذه التجارة، أعطاه دروسا في الأخلاق لكن من كان يستطيع مقاومة قدرة العم ألفارو على الاقناع؟ كان يقول ان بركة الماء ستستمر شريطة ألا تنتظر حتى فراغ الاناء من الماء لجلب آخر. وبما أن يصل الاناء النصف حتى يمزجه بالماء اذ تبقى دائما بركة سيدتنا في النصف الآخر، ولا شيء يضيع من قدراتها.

كنت أساعده في هذه المهمة المريحة بيع أواني البنزين ومعها تمثال القديسة، كنت أملأ القنينات التي تتدافع لملئها بنات المرضى، وازدادت حاجة الناس الى الماء، وعندما خف الاقبال في ايليوس، حمل عمي الاناءين الى ايتابونا حيث انهال طلب المرضى على الماء المبارك.

كان العم ألفارو يرد على انتقادات أخيه وزوجة أخيه ويعدد فوائد الماء وخوارقه وكان الناس يشفون من أمراضهم ويأتون ليشكروا العم ألفارو على كرمه، فكان يرد بتواضع اشكروا القديسة أو لا أنا، اعتقد انه كان يعتبر نفسه رجلا محسنا.

هناك شيء ما يحيرني الى اليوم هل كان الماء الذي يملأ أواني العم ألفارو يأتي من سيرجيب فعلا أو من السفينة، لا يهم، فليأت من العين، من السفينة اومن حنفية المطبخ مادام يخلق المعجزات، كان ماء فعالا ويعالج المرض وكان يأتيني ببعض النقود (الكروزادوس). كان عمي يؤدي أجورا جيدة للعاملين معه، عندما هربت من مدرسة اليسوعيين، جاء العم ألفارو ليبحث عني. كنت انتظر أن ينهار العالم فوق رأسي لم أسمع من العم ألفارو نقدا ولا اتهاما، كنت ارى في ابتسامته نوعا من التضامن والتقدير.

(١٣)

في الأيام الأولى، ونظرا للعدد الهائل للأفاعي السامة من كل صنف ونوع، كانت البيوت تشيد في الغالب فوق زرائب الخنازير أو بالقرب منها، اذ من المعروف أن طبقة الشحم التي تغطي الخنزير تحميه من سم الافاعي عندما يمضغها مضغا ثم يبتلعها، ومع ذلك كان ثمة أشخاص يربون ثعابين أكثر ضراوة من القط في فتكه بالفئران.

تطورت المزارع، فنمت الثروات فتحولت البيوت البسيطة المشيدة بشكل عشوائي الى بيوت أنيقة واصبحت تشبه مطاحن السكر في ريكونكافو والمنازل الكبيرة في سيرتاو، وشرع التنافس في التوافر على وسائل الرفاهية، كانت تحيط بها الفيراندات وتتعالى وسط أرض تحظى بالعناية الشديدة والمراقبة المستمرة، كان هناك عدد كبير من الحيوانات الأليفة والكلاب والقطط.

في المساحات المجاورة تناسلت الدواجن والطيور من دجاج واوز ودجاج فرعوني وأحيانا بعض طيور الغابة المدجنة، كانت والدتي تربي طيور الجاكو وهي نوع من الديك الرومي المتوحش الذي يعيش في غابات أمريكا الاستوائية، وطيور الهوكو وهي شبيهة بالجاكو، كما كانت تربي الماعز والغنم والأبقار الحلوب. وكانت بعض المزارع تحفل بحقول الليمون والحامض والأناناس وكثير من الفواكه الاستوائية الأخرى، فاكهة الجاكا المفضلة لدى أسرتي، كما كانت الأبقار والحمير تتلذذ بأكلها.

الرفاهية تنمو ومعهما ينمو اعتزاز الكولونيلات بذواتهم وتنمو سطوتهم وتكبر رغبتهم في الاعلان عن مجدهم. رأيت أجهزة البيانو آخر صرخة في المزارع المجاورة وتساءلت كيف يمكن نقل هذه الآلة الى هنا؟ أما والدي فقد اكتفى بجهاز جراموفون انبهر لرؤيته العمال الفلاحون.

أمام بيت السيد، في مزرعة جوزي نيكي، فأزهرت الممرات بالورود والقرنفل، ذوق رائع!. كان جوزي نيكي مضرب الأمثال في الأناقة والذوق الرفيع، وفي هندامه وسلوكه، كان لونه أسود فاحما وكان مغامرا يقبل على اصلاح الاراضي الوعرة ويرتدي ثيابا في غاية الشياكة.

وجه آخر من الوجوه التي طبعت صباي.

من الأشياء التي كانت تذهلني النقوش الفرنسية التي نشرها بائع عربي متنقل في مزارع الكاكاو. وكانت تمثل مشاهد طبيعية من أوروبا، قرى متحضرة مليئة بالقصور والطواحين والأعشاب والزهور والرعاة والراعيات.. أي نقيض الأراضي البدائية المسكونة بالافاعي وشتى أنواع الحمى، حديثة العهد بالانسان وبالكاكاو. أما صورة حارسة الاوز فقد همت بها ولاأزال أراها مرتسمة على الخلفية الزرقاء للوحة، تتلاعب الريح بشعرها وتضيع نظرتها في الأفق البعيد.

(١٤)

حل رجال الشرطة العسكرية بايليوس تحت قيادة كولونيل يتمتع بصيت في العنف والوحشية، بواسطة هذا العنف وهذه الوحشية استطاع ان يقر السلم في السيرتاو، جاء ومعه أمر واضح ودقيق يتمثل في القضاء على العصابات المسلحة في مناطق الكاكاو. الواقع أن أسبابا سياسية تختفي خلف قرار الحكومة الاخلاقي. لم يكن الكولونيل وجنوده يريدون سجناء، والاخبار التي تروج عن كتيبة الكولونيل لا تدع مجالا للشك في سلوكه، لا داعي للاستسلام. ثمة عدالة تسري على الجميع وتنطق بالحكم فورا.

من بين الخصوم الذين كان الهجوم يهدف الى القضاء عليهم جوزي نيكي.. خصم عنيد يساند المعارضة، كانت أراضيه تتاخم أراضي والدي. حاصر الجنود أراضي ذاك الزنجي السفيه العزيز النفس.

علم الطفل وهو يتتبع باهتمام الأحاديث التي كانت تدور في بيت السيد وبيوت العمال نبأ الخطر الذي يتهدد صديقه جوزي نيكي فهو يحبه. يحب هذا الجار الذي اشتهر بكونه قائدا شرسا لهجمات قاتلة والذي كلما عاد من سفره الى باهي أوريو. / فقد كان يسافر الى العاصمة على الأقل مرة في السنة لاقتناء ملابس جديدة./ عاد ومعه لعبة ثمينة مستوردة لصديقه الطفل، وهكذا عاش الطفل اياما من التوتر والخوف يتسقط الأخبار، كان

العمال يرددون هل سيتوصل جوزي نيكي الى الافلات حيا؟

ثم علم بالمواجهة التي تمت قريبا من الغابة بين قائد الشرطة العسكرية ورئيس العصابة، صاح العسكري «الآن وقعت» وافرغ وابلا من الرصاص، كان يريد قتله، وفي غمرة المواجهة المسلحة اختفى جوزي نيكي وسط الأحراش تاركا خلفه خيوطا من الدم، قيل انه اصيب بثلاث رصاصات وأن أيامه في الحياة معدودة. حوصرت الغابة من كل الجهات للحيلولة دون هربه، أخذ ارجمبيرو الطفل معه ليرى جنود الحكومة، كانوا كالمساعدين في المزارع مع فرق واحد، هو ارتداؤهم للبذلات.

مرت الأيام وجوزي نيكي مختبئ في الغابة، عندما تهبط الكواسر سنعرف هل مات الرجل وسنذهب لحمل بقاياه، من السهل التعرف على مكان موته، حيث تكون العقبان فثمة جثته.. يقول القائد ويردد الجنود. وكان قلب الطفل ينقبض لكنه لم يفقد الأمل قط، فقد أبرم جوزي نيكي صفقة مع الشيطان حسب هونوريو، ان له جسدا لا يقهر.

في منتصف الليل استيقظ الطفل على طرقات خفيفة على الباب. كان جوزي نيكي بثيابه المهلهلة وبذقنه النابتة وملامحه الجائعة العطشى، كعائد من الموت. تلقى رصاصتين في احدى ذراعيه واحدة مزقت وجهه فانتفخ وتقيح واصبح مشوها لا تقبله العين، لكنه ابتسم للطفل الذي سارع الى احضار كوب من الماء بينما قامت السيدة اولاليا باحضار القطن واليود والمراهم وثياب نظيفة، أوقدت النار وأعدت له الأكل.

وبعد أن شبع وارتوى، بذراع مربوطة الى عنقه ووجه نظيف هذه المرة، رفض جوزي نيكي ان يأخذ حصانا كما رفض أن يرافقه أرجمبيرو وهونوريو اللذان وضعهما جاره تحت تصرفه. من السهل عليه ان يتابع هربه اذا كان وحيدا ودون مطية. قدم الشكر وانصرف وحده كان يعرف وجهته. والجنود يحاصرون الغابة وينتظرون هبوط العقبان الى ان انهكهم الانتظار.

بعدما يقارب من شهر جاءت أخبار عن جوزي نيكي، فقد وصل الى ريو دي جانيرو، نجح في الوصول الى ايليوس أولا ثم اختفى داخل أحد المراكب المبحرة الى الجنوب، هناك عالجه طبيب المركب، رحب الجميع بالخبر واقاموا حفلا امتزجت فيه انغام الاكورديون بالقيثارة. ونظم حفل تنكري، وتداول الناس الكؤوس في حي العمال، كان يوم بهجة واحتفال.

(١٥)

بالنسبة للطفل الذي اعتاد على الحرية في الازقة والحقول والمزارع واعتاد على الحيوانات وأشجار الكاكاو وعلى الأحياء الجديدة، كانت المدرسة الداخلية عند اليسوعيين سجنا حقيقيا وكانت محاولة لترويضه وارغامه على التفكير بأدمغة الآخرين، لم يكن والده يرغب سوى في تعليم ابنه بأحسن المدارس وأشهرها، لم يكن يعلم انه كان يمارس على ابنه عنفا شديدا ومن نوع خاص.

سأعاني من هذا الاحساس بالاختناق والاكراه اكثر من مرة في حياتي، كنت أرغب في خدمة القضايا النبيلة والعادلة، الشيء الذي جعلني أقبل مهام لا تروقني، مثلا، كنت نائبا فيدراليا لسنتين، لم أكن قط أتمتع بموهبة البرلماني ولا برغبة في عمل من هذا النوع، ولنفس الأسباب وفي ظروف معينة وافقت على أفكار ونظريات لم تكن أفكاري ولا نظرياتي. كنت أفكر بأدمغة الآخرين.

في مدرسة اليسوعيين دلني الراهب المارق الأب كابرال على رحلات جوليفر وعلى طرق الحرية، فتحت لي الكتب آفاقا في سجني هذا. وكان مروق الأب كابرال محدودا جدا، لم يكن مارقا سوى فيما يتعلق بمناهج تدريس اللغة البرتغالية المستعملة آنذاك، كان تمرده ايجابيا وخصبا، وكان المروق حافزا بناء يفتح آفاقا جديدة، فقد شاخت الاورثوذوكسية وعفنت الأفكار والرجال.

علمتني التجارب القاسية الطويلة على مدى السنين أهمية ان تفكر أنت بدماغك، ولكي أفكر أنا وأتصرف حسب ما أراه أنا اديت الثمن باهظا واصبحت مستهدفا من طرف كل الدوريات والايديولوجيات والاورثوذوكسيات الجدرية، أدي الثمن باهظا ولكنه مع ذلك بخس.

(١٦)

أليست الايديولوجيات هي أصل الداء في زمننا؟ ان

الفكر المبدع الخلاق تخنقه النظريات والمفاهيم الدوغمائية وتقدم الانسان تعوقه القواعد التي لا تتغير.

أحلم بثورة دون ايديولوجيا لا يكون فيها قدر الانسان وحقه في الطعام والعمل والحب والحياة خاضعا للمفاهيم التي تفرضها ايديولوجية ما.

انه حلم مستحيل.. أليس كذلك؟

لا يوجد حق أكثر استقامة واكثر ثباتا من حقنا في الحلم، انه الحق الوحيد الذي لا يستطيع أي دكتاتور أن يقلص من حجمه او ان يلغيه.

أنقذني البحر، بحر ايليوس وشاطئ بونتال، انقذني هدوء الماء وانقذتني العواصف من حصار المدرسة الداخلية وكان الواعظ الذي ينال اعجاب الجميع الأب لويس جونزارا كابرال أكبر نجم في المدرسة يأتي أهل باهيا جموعا ليستمعوا الى مواعظه يوم الاحد. كان يلقي دروسه أيضا في الثانوية الادبية البرتغالية في الاحتفالات الكبرى.. وعندما مرض الأب فاريا، استاذ البرتغالية، عوضه الأب كابرال ولم تكن في دروسه رائحة الاورثوذوكسية.

بدل ان تقوم بتحليل اللوزيادات وهي ملحمة لويس كامويس تحكي قصة فتح الهند الشرقية من طرف الرحالة فاسكو دي جاما في نهاية القرن الخامس عشر، وبالبحث عن موضوعها الأساسي، واستخراج الجمل منها، الشيء الذي يجعل القصيدة مجرد نص محشو بالمسائل النحوية ويجعلنا نحن نكره الشاعر، قام الأب كابرال بالقاء فصول الملحمة القاء جميلا، كان يتمتع، وكنا نتمتع ايضا، رغم لكنته الآتية من وراء البحار.كانت الأبيات تشدنا الى القصيدة، ثم كان يقرأ علينا نثر جاريت وكولاثو وهما كاتبان برتغاليان من أكبر كتاب الفترة الرومانسية في القرن التاسع عشر. وكان يقرأ علينا فصولا من تراجيديا فراي لويز دوسوزا ومقاطع من الاساطير. كان وطنيا.. لذلك كان يسعى الى ان يجعلنا نعي مدى عظمة البرتغال وفتوحاته وأدبه القديم. وقد نجح في أكثر من ذلك، لانه ايقظ حساسيتنا، اخرجنا من سديم النحو البرتغالي الذي لم تكن لقواعده علاقة مع اللغة التي نتحدثها نحن في البرازيل، جعلنا الرجل نكتشف سحر الأدب وسلطة الكلمات، فأخذت دروس اللغة البرتغالية بعدا آخر.

(١٨)

أول موضوع انشائي كلفنا بتحريره استاذنا الجديد في اللغة البرتغالية كان عن البحر، فألهمت البحار المتلاطمة في كامونس كل تلاميذ الفصل. تلك البحار التي لم تخترقها سفينة قط، أعاد الأطفال كتابة اسطورة داماستور ذاك العملاق الذي حاول منع فاسكو دي جاما من قطع «رأس العواصف» وهو ما يسمى اليوم بـ«رأس الرجاء الصالح». أما أنا فقد أدى بي سجن الداخلية الى شواطئ بونتال حيث عرفت الحلم والحرية وكان بحر ايليوس موضوعا انشائيا.

أخذ الأب كابرال المواضيع لتصحيحها في غرفته، وعندما عاد بها في الحصة الموالية، اعلن ان موهبة حقيقية في الكتابة توجد في الفصل، وطلب منا ان نصغي جيدا لما سيقرأه. كان متأكدا من ان كاتب هذا الموضوع سيكون في المستقبل كاتبا مرموقا، كال لي المديح دون تحفظ. كان عمري آنذاك احدى عشرة سنة.

أصبحت شخصية في الثانوية الى جانب أبطال كرة القدم والماهرين في الرياضيات وفي الوعظ الديني، واصبحت من الذين يحصلون على الميداليات. قبلت في نوع من الحلقات الأدبية حيث ينشط تلاميذ أكبر مني سنا. ومع ذلك ظللت سجينا، لم يفارقني هذا الاحساس طيلة السنتين اللتين قضيتهما في ثانوية اليسوعيين.

حدث تغيير في حياتي، عشت تحت حماية الأب كابرال. وضع رهن اشارتي مكتبته، في البدء قرأت رحلات جوليفر ثم الأدب البرتغالي القديم ثم ترجمات للروايات الانجليزية والفرنسية، في تلك الفترة عشقت تشارلز ديكينس وانتظرت قليلا لأتعرف على مارك توين الكاتب الامريكي الذي لم يكن ضمن الكتاب المفضلين لدى الاب كابرال.

يراودني الآن حنين الى هذا اليسوعي البرتغالي المحبوب، العالم، لا لانه تنبأ بمستقبلي ككاتب ولكن لانه جعلني أحب الكتب،جعلني اكتشف عالم الابداع. ساعدني على تحمل سنتين في النظام الداخلي، جعل سجني أخف وطأة، أقصد سجني الأول.

وفي بداية السنة الثالثة، هربت، عبرت السيرتاو الى سيرجيب وهكذا بدأت جامعاتي.

عن : Omenins grapiurd - 1986

زمن المـــوت ووقت الكتــابة

صـــباح زويــن *

لمـاَ تـبدأ يدي بـالـتدوين على صفحة الكتابة الـبـيـضـاء، تـكـون هـذه الـيـد قـد بـدأت بـالـحـفر في مصـطـلـح اسـمـيـه الـوقت. الـوقت هـو هـذا الـحـرف الـمـحـفـور في مـكـان الـكـتـابـة، الـوقت هـو الحركة الأكيدة، أولا بـأول نحو لا نـهـائية الزمن. والتدوين هو وقت كتابي يجعل من الفعل الجسر الرابط بين مـرآة الـذات ومـرآة الـمـطـلـق، أي بـيـن الـكـتـابـة والمحاولة فيها، بين لحظات الفكر المستهلكة على الورقة ولحظة بلوغ المنتهى. وأقول محاولة لأن الـكـتـابـة لـيست كـتـابـة عـلـى الاطـلاق، انـما مجرد محاولة منها وفيها للوصول اليها، اعني الى ذاتها، تلك الصـيـغـة الـنـهـائـيـة. فبين الصياغة والصورة النهائية، ثمة مكان يجب اجتيازه، وهو مسافة هذا الشرح الـذي يـحـدثـه الـفـعـل الكتابي اثناء لحظات

* شاعرة ومترجمة من لبنان.

التدوين، الشرخ هو المساحة الطبيعية للكتابة حيث على متن الهامش او على هامش المتن، يتم هذا الجرح «الكينوني»، وهنا آخذ المصطلح من عبارة الباحث المغربي مصطفى الحسناوي اذ يقول: «التجربة الكينونية»، أي «الكينونة- من اجل- الموت». تجربة الكائن- الكاتب في الفعل الكتابي، هي مدة تحمله مشقة اجتياز فسحة الكتابة التي يكابدها، والتي تمتد تخومها من الشيء المفكر به الى اسم هذا الشيء.

المسافة الكتابية هي اذن هذا المأزق الذي يضع الكائن- الكاتب بين مكان الكتابة ومكان اللاكتابة واعني بالأخير ذلك الفعل المضاد حيث الكتابة هي وليست هي، حيث وجه الكاتب على سطح المرآة وفي جوفها معا، هذا الوجه الذي هو وليس هو، على غرار هذا الوجه الريبي تكون ريبة الكلمة التي تأتي الى الورقة لكي تبقى مدونة، لكنها في جميع الاحوال هي مادة فضاءات الشكل والغياب، إذ كلما ظهرت توارت، وكلما تساءل الكاتب حولها مات. فالكتابة ليست ما يدون إنما ما يحدث أثناء التدوين، وهذه الأثناء هي ما اسميه المكان الكتابي، الشرخ- الجرح الذي يرسم فضاء الالتباس، فضاء اللغز الذي يلف جسد الكلمة. مكان الكتابة هو مكان اللغز، واعني به أيضا الغربة. مكان الغموض هذا يمثل وقتا ما، هو وقت التساؤل حتى الهلاك حيث ابواب اللغة- الذات مشرعة على هاوية الموت. هذه الهاوية هي التي تحدد امكنة الكينونة، فاصلة بين مكان الوقت الكتابي ومكان الزمن المابعد الكتابة. وبين الوقتين تنشق جغرافية الكائن، وهي جوهر الشرخ الذي ذكرناه مرارا، حيث على الكاتب مكابدة آلام الفصل والوصل بين المحاولة والبلوغ، بين الكتابة البائنة، المؤقتة، والكتابة المضادة.

ففعل الكتابة هو فعل اجتراح أثم الكتابة حيث خطأ الابتداء حتى التكرار، والتكرار حتى الوصول، والفسحة التي ما بينهما هي مساحة الموت بسبب الكتابة، او الكتابة حتى الموت. اما الكتابة المضادة فهي التي تصنع ذاتها لتلغي ذاتها، هي التي تظهر لكي تتوارى، التي تقبل التدوين لكي تقبل الامحاء. الفعل الكتابي، بتعبير آخر، هو ما يعجز امام احتمالات الكتابة المضادة، امام لا حدودها، تلك المشرعة على مساحات اللغة الشاسعة التي يكشفها وقت الفعل، بل وقت الالتباس حتى الجنون. انه وقت اللامكان، هذا الحد الفاصل بين وهم الفعل وحقيقته، بين سطح المرآة وجوفها. وقت اللامكان هو الشرح المؤدي الى زمن الموت، أي زمن الابعاد كلها والاحتمالات والآفاق، حيث مشروع اللغة ينجز لكن الكتابة ذاتها لا تتم. الكتابة هذه هي كتابة الموت، لانها الفعل الهامشي بامتياز، أي فعل الخروج من دائرة الأمان، وأعني بها دائرة الكلمة الممكنة والمعقولة، الى الفضاء المنفلش الى ما لا نهاية، فضاء اللا أمان واللامعقولية. الكتابة الآمنة، هي تلك الظاهرة فقط على ورقة القارئ، وهي بالتالي مؤقتة، اذ تنتهي مع انتهاء قراءتها. اما كتابة الموت، هي تلك التي تصنع على هامش الورقة، تلك التي لا يراها القارئ وبالتالي لا يقرأها، فلذلك تبقى وتدوم، هي الكتابة التي يظل يكتبها صاحبها حتى الهذيان، حتى الجنون منها، حتى الموت منها وفيها، انها الكتابة التي تستمر ما بعد التدوين على الورقة لتخرج منها، فتتفاعل في هامشها، في الخفاء، وراء الأحرف الظاهرة، فتبين وتتوارى في فعلها السري- السحري، كي تقول ولا تقول، بل كيلا تنجز أبدا. في هذا الشرخ- الفسحة الفاصلة، في هذا الهامش الاختباري أي الجحيمي، يرتكب فعل

الكتابة المضادة، حيث اجتراح خطئها وإثمها، حيث محاولة الوصل بين الشيء واسمه. الهامش هو المكان اللامعقول، هذا الذي تتم فيه، كيلا تتم، الكتابة الضد، تلك التي تنقض ذاتها باستمرار، تلك التي تنفي ذاتها كلما تأكدت بالتوالي، كيلا تبقى ولا تزول، كي تخرق الحدود ولا ترسمها.

هذا المكان- الحد- الفاصل، هذا الجرح المفتوح بين وقت التدوين وزمن الكتابة أي زمن الموت، هو الذي يضع الكاتب في المكان البياض، المطرح الذي طالما رأيته اثناء وقوعي في الشرخ الكتابي لما تتخطى الكتابة أمان اللغة لتقفز في مجهولها، في موتها، لما اقفز في الموت منها، هناك، حيث هي هي وليست هي، حيث يصبح الحرف لامعقولا. هناك حيث تبدأ مفارقة الذات واللغة. يقول جاك ديريدا: «انها الهوامش كخطوط بركانية متقطعة، لا تسكن ارضا معلومة، ولكنها تبتكر ترحيلات كأنماط وجود، او كإمكانات جديدة للحياة، نوع من الكتابة التي تكتشفها في ليلة النسيان تلك، غريبة وسردابية، أي كتابة فالتة، بفضل الحضور الفعال الاختلافي، والاختراقي للهوامش». مطرح الشرخ او الفسحة- الهامش التي يجد نفسه فيها الكاتب اثناء التدوين وبعده، هو تلك الارض المجهولة حيث لا ثبات ولا سكون، حيث لا ترتاح الكتابة ولا تستقر، حيث لا انجاز انما مشروع دائم قيد الانجاز. مطرح الشرخ- الهامش هو حيث تصنع اللغة الكبرى، لغة عدم الانجاز، تلك الرحبة والمخيفة، الهائلة والمريبة، لغة الاحتمالات حتى العدم. هذه اللغة اللامعقولة، حيث العدم يجاوز الممكن وحيث الترحال الدائم يذكر اللغة بما يخالفها، هذه اللغة هي زمن الموت، وهل من موت أصدق من هذا الذي يزعزع وجود الكاتب ويضمن وجود الكتاب؟!

فالحالتان مترابطتان، واعني بالكتاب الموجود، هذا الذي عبر ترحاله اللغوي- الاختراقي، يظل باحثا عن ذاته في انعكاساته العديدة، يظل محاولا التشابه أي التوحد عبر اختلافه. فالكتابة لا تكون الا في الهامش، اعني على العتبة، بين الحضور والغياب، ففي العتبة، مكان الالتباس هذا، يقبض الكاتب عليها وهي تفلت منه، العتبة هو مكان الغربة والحركة، مكان الريبة والاختراق. فكلها اخترقت اللغة ذاتها واختلفت مع وقت تدوينها وفلتت في متن الصفحة الآمنة لتحضر شاسعة في هامشها، كلما تأكد وجودها- وجود الكتاب، والأخير ليس ما يبين وقت الكتابة انما ما يخفى منه في زمن الهامش- زمن الموت. وهذا الوجود الأكيد للكتاب من شأنه، كما قلت آنفا، زعزعة وجود صاحبه الذي كلما اخترقت لغته المناطق الممكنة، أي الآمنة، نحو مناطق غير ثابتة وغير معلنة، ادرك هو معناه، هذا الكامن في غبش الحضور، أي المكان الأبيض حيث لا موت ولا حياة في معنى التناقضات المتساوية، بل حيث الهلاك الاكبر في معنى التناقضات المريبة. ازاء هذه الريبة الهائلة لا يبقى أمام الكاتب سوى ان يقلق على ذاته، هو الذي همش نفسه وهمش عمله في الوقت ذاته. وهل في كتابة حميمية خارج الهامش؟ فمن يقرر القيام بهذه المجازفة، واعني بها الفعل الكتابي، يكون قرر في أي حال مواجهة مخاطر هذا الفعل القاسي والمؤلم، وابرزها الوقوع في التشكيك الدائم في وجود الحرف ووجود الذات. هكذا تخلق المفارقة الصعبة، تلك المتعلقة باللغة وبمن لعب في سراديبها ودخل متاهاتها وغاص في مقرها، في هاويتها. بتعبير آخر، من يكتب يموت ويحيا في آن، يكون ولا يكون، تماما كما الكتابة اذ نراها ولا نراها، ولعبة الموت- التهميش

متبادلة، فتارة انا التي اخلق الكلمة واقذف بها خارج الصفحة العادية– المرئية وأعالجها، وتارة اخرى، هي التي تسيطر علي، بل تخلق ذاتها وتميتني وتقذف بي خارج الممكن والمعقول، لكن في أي حال، مهما يكن من أمر، يظل الغموض هو سيد الموقف في الفعل الكتابي اذ كيف اذا تزعزعت انا، تتمكن الكتابة، واذا تأكدت هي أندحر أنا؟! من هنا يقيني ان ما نفعله هو «كتابة آتية» (اذا استخدمنا تعابير موريس بلانشو، المفكر الفرنسي)، تلك اللغة التي تفعلنا لكي تغيب ونفعلها لكيلا تحضر. يقول بلانشو في هذا الصدد: «التجربة الأدبية هي امتحان التفتيت في حد ذاته، انها التقرب مما يفلت من الاتحاد، انها تجربة اللاتفاهم، اللاتفاق، اللاأفق– الخطأ والخارج، المتعذر القبض عليه واللامنتظم». (ص٣٠١)– فالهامش، إذن هو مكان التفتيت والتشتيت في المعنى الذي اراده المفكر الفرنسي حيث المحاولة هي كل ما يقصده الكاتب لما يرى نفسه في غمرة الخربطة هذه، في غمرة ازدحام التناقضات وكأن ما يفعله عبث محض. انه عبث الجنون اذ الكاتب يمارس تجربته في خطأ المكان وخطأ الوقت، فوقت التدوين ليس الوقت الاصلي انما ما يؤدي اليه، ذاك الذي في آن وفي أي حال، لا يثبت في زمن واحد ولا يركن الى مكان. وقت الكتابة هو التجربة القادمة دائما، تجربة ما يتحول ابدا، ما يهرب باستمرار من قبضة الكاتب، ما يصنع في الهامش، أي في اللامكان، وهو التعبير الاصح.

كأن الكتابة في الخارج وتحاول الدخول ولما تكون في الداخل تتوق الى العكس، وهكذا دواليك والى ما لا نهاية، حتى الحفر عميقا في هاوية الخطأ، في دائرته الجحيمية حيث لا فرار من الفعل الكتابي ولا انصهار به، من غير الممكن جعل الكتابة وصاحبها واحدا، فالتجاذب والنفور عنصران أساسيان في الفعل الكتابي، عنصران حافزان لخلق تجربة الزمان والمكان التي لا تتم الا في أروقة الخطأ، حيث وقت الكتابة المؤقت على الورقة البيضاء، وزمن الكتابة اللانهائي على هامش هذه الورقة.

يتساءل موريس بلانشو، لكن في كتاب آخر «الفضاء الأدبي» قائلا: «ربما الفن طريق نحو الذات، وربما أيضا نحو موت قد يكون موتنا، لكن اين الفن؟»، استعنت بشهادة لبلانشو لكي أطرح السؤال ذاته ولو في غير الاتجاه الذي قصده المفكر الفرنسي. وقد أسأل بدوري وفي الطريقة ذاتها، إن أين الكتابة في النهاية، هذه التي تقسم في الوقت ذاته في مكانين وزمنين، هذه التي بالاحرى تبقى ابدا بين الوقتين والمطرحين، هذه التي تقودنا نحو ذاتنا، والذات في الوقت عينه متجهة دائما نحو الموت. اين الكتابة من موت الذات وموتها هي، هي التي تموت على ورقة التدوين لتحيا في الهامش حيث تعيد موتها كذلك كيلا تجمد وتنتهي، كي تبقى في آفاق المرآة الوهمية، هي وليست هي، موجودة وغير موجوة. كي تكون صورتنا غير الملموسة، وموتنا الحتمي والمؤجل، الكتابة قد تكون في هذا المطرح بالذات، مطرح المفارقة الصعبة: الوجود المعقول والوجود اللامعقول، بسبب كتابة ظاهريا منجزة وجوهريا مؤجلة.

إثم الكتابة، هو هذا الذنب الذي نحمله في داخلنا ازاء الفعل– المأزق الذي قمنا به اصلا دون قصد الأذى. فالوقت الكتابي يحيينا، والزمن الكتابي يميتنا، الا ان موتنا يميت بدوره الكتابة كي تدخل الاخيرة لا نهائية الفعل، أي الموت الابدي. فالموت هنا، يعني جنون الصيرورة الدائمة.

نهــار الانقــلاب .. عصــرا

غـــالية قبـــاني *

لم يكن بيت الخوجة أم سناء بالواسع ليحتوي أطفالا كثرا، لكنها مع ذلك، حولته الى مركز يستقبل أطفال الحي، فهؤلاء الداخلون نحو عطلة مدرسية تمتد ثلاثة شهور، اذ لم تكن مدارس الأطفال الصيفية في الستينات، توافق على وصول سياراتها الى منطقة التل المرتفع، في أحد أحياء مدينة حلب التي توسعت خارج المدينة القديمة.

خمس ليرات على الرأس. هذا ما كان الأهل يدفعونه كل خميس، مقابل أن تضب أم سناء صغارهم في بيت عربي مكون من غرفتين واسعتين، وغرفة صغيرة لها «طاقة» بالكاد تسرب بعض الضوء، وشيئا من الهواء.

وأصغر الغرف في الأساس هي مكان لحفظ المؤونة، يكدس فيها أهل البيت ما يدخرونه للشتاء من مواد غذائية. في الصيف، كانت الغرفة تتحول الى مأوى لما لا يقل عن عشرة أجساد نحيلة، ينحشر فيها الصغار لحظة التهام الشمس لمساحة صحن الدار المفتوحة على السماء.

في أحد تلك الاصياف، قررت أمي بناء على نصيحة من جدتي، أن تلحقنا نحن أطفالها الثلاثة ببيت الخوجة، كي تريح العائلة من ضجيجنا. حزنت ورفضت قرارا يشملني مع الصغار المشاغبين، بينما أنا في الحقيقة طفلة هادئة لا تشكل ازعاجا للكبار. لم ينفع الاعتراض أمام قناعة أمي من أن وجودي مع أخي وأختي، ضروري للاعتناء بهما، بصفتي بكرها العاقلة!

هكذا قضينا الصيف في تلك السنة، ونحن مجرد زائرين للمدينة التي هاجر منها والداي قبل سنوات قليلة، باتجاه الخليج.

كان لدى أم سناء عدة متكاملة لضبط رواد يومها: جسم ممتلئ بعظام قوية، وعصا رفيعة تسند بها «بصريا» تهديداتها. أما الأكثر ازعاجا من هذه وتلك، فصوت حاد لاسع، يلون زعيقها بمفردات لن تعدم اضافتها الى قاموسها الشتائمي الصيفي، كلما استضافت جيلا جديدا عبر الأعوام التالية.

كنا نغادر البيت جرا، صباحا، وجوهنا منقبضة، ونحن نتأبط بعض كتب القراءة والحساب، فهذه وصية الأهل: ان تهيئ ابنتا الخوجة أولادهم للعام الدراسي المقبل. كانت تلك على الأكثر مسؤولية رجاء، الابنة الصغرى، ورجاء كانت ذات ملامح منسوخة عن أمها، وجه عريض وبشرة بيضاء ينتشر فوقها النمش، اما شعرها فهو مجعد كستنائي اللون، تتميز به عن أمها ذات الشعر المصبوغ بالحناء السوداء الغامقة جدا لتخفي من خلالها الشيب المشتعل في رأسها. تستهل رجاء القراءة بفم كبير وشفاه عريضة، وحين تبدأ التعليق والتأنيب، ينكشف صوتها الذي يوهمنا احيانا انه صوت الخوجة.

وعلى الرغم من ملاحقات رجاء المكثفة، متشبهة بمعلمة مدرسة، كنا نقرأ قليلا، ونلهو أكثر مع مراهقة تكبرنا ببضع سنوات فقط، تياهة بسلطتها علينا، وكأن بعض هيبتها استمدتها من ذلك الشبه مع الخوجة.

الا أن سناء، الابنة الكبيرة المنشغلة في أعمال البيت، هي التي كنا نتابعها بأعيننا، فهي الأجمل، نحيلة، وذات شعر أشقر محمر، تروح وتجئ طوال اليوم، بخفة قطتهم «شامة». تدخل الى غرفة الضيوف فتضع شريطا غنائيا كبيرا في المسجل، أو تحرك مؤشر الراديو على محطة تبث الأغاني. لكن الخوجة ما كانت لتتركها لنشاطاتها تلك، وسرعان ما كانت تكرر نداءاتها الغاضبة طالبة منها ان تخرس أصوات المغنين. ينخفض الصوت مؤقتا ويعاود الارتفاع في سهوة الأم، كي تتمكن سناء من سماع أغانيها المفضلة وهي تنجز أشغالها في المطبخ، بعيدا عن أجهزتها الموسيقية العزيزة. في أوقات أخرى كان صوت الخوجة

* كاتبة من سوريا تقيم في لندن.

يعلو، ليلط جسد الشابة التي ترتدي ثوبا خفيفا هفهافا، لونه على الأغلب من اشتقاقات الأحمر الفاقع، صوت ينبهها بحدة الى وجود أطفال ذكور «يفهمون كل شيء»..

تؤكد الأم، فترد سناء بنزق وهي تنفض صدر الثوب بيدها «شوب يامو شوب».. وتكمل حركتها التي قد تحط بها احيانا بين الصغار، لتسمع درسا لأحدهم، أو تخترع لعبة جماعية تثير الابتهاج في المكان الضيق. تنهر او تبتسم، فيلمع السن الذهبي في فمها كأنه خصلة من شعرها.

في بعض الأوقات تنشغل عنا البنتان، ويتجهم النهار الطويل الذي يبدأ في التاسعة صباحا وينتهي مع أذان العصر، نهار يمر ببطء، حتى مع محاولة أم سناء اشغالنا بشؤونها البيتية حين تجمعنا حولها، مفترشة طرفا من الحوش الذي يتوسط حجرات البيت، وتوزع علينا ما يمكن أن تسهم به الأيدي الصغيرة من انتاج، كأن نساعدها في قطف أوراق الملوخية والنعناع.

في لحظات الاستراحة، تحمل الخوجة من خزانة غرفتها أواني زجاجية تشف عن سكاكر ملونة و«دقة قضامة»، المكونة أساسا من طحين الحمص وملح الليمون، أو تنتصب فيها مصاصات حمراء وسوداء بطعم نبات العرقسوس. تصف الأواني المغرية أمامها، وهي جالسة على فرشة خفيفة، فوق أرضية الدار المبلطة ببلاط ذي نقشات صغيرة بنية. تفتح أغطية الأواني، فيسيل اللعاب ويهجم الأطفال هجوم الذباب، تزعق، فيرتدون قليلا، تستفسر عن الطلبات التي كانت تبدأ من نصف فرنك، ثم تضع ما يحتاج الى لف في ورق مستعمل من دفاتر رجاء المدرسية. تسلم، وتستلم مقابل ذلك فرنكات قليلة حملها الصغار كمصروف يومي،دون ان تنسى ارشاداتها التي تحذر روادها الصغار من توسيخ المكان.

نادرا ما كانت أم سناء تترك الدار، لكنها في بعض الأيام تغيب بعض الوقت وتعود محملة بأكياس نايلون كبيرة، تجلبها من معمل لقمصان النوم يخص أحد معارفها، تجلسنا حولها، وتطلب منا ربط قصاصات قماش البرلون الملونة الرفيعة بعضها ببعض. ثم تقوم هي بلف حبل القصاصات على شكل كبكوب، لتحيك منه بصنارة الحياكة سجادا صغيرا متموج الألوان يصلح للمد في الصيف. بعد ذلك تحملنا بعض نتاجها الى بيوتنا، كي نعرضه على الأهالي. «من يشتري فليحضر المبلغ معه غدا».. تذيل طلبها بهذا التأكيد، مختتمة توصيتها بجملة تدمدم بها كأنها تتحدث الى نفسها: «أنا أرملة ومسؤولة عن تنتين صبايا».. وفي الغالب، كانت محاولاتها الترويجية تنجح، وتقبل على مضض بالمبلغ الذي قرره المشترون.

× × ×

انشغالات متفرقة والوقت يمضي ببطء، كأن امهاتنا متحكمات بمضيه كي يستثمرن أقصى ما يمكن من زمنه، بعيدا عن حضورنا غير المرغوب به في ثنيات اشغال النهار.

أما داخل معتقلنا اليومي، فوحدها مضيفتنا تجيد استغلال وجودنا، من ذلك، الافادة من أخبار الحي، مستدرجة ألسناً صغيرة على الانطلاق والبوح بخصوصيات عائلية. «كيف كانت زيارتكم أمس؟». فاجأتني مرة بالسؤال، وكانت أمي قد طلبت منها في اليوم السابق أن نعود مبكرا، كي نصحبها في زيارة لبعض الأقارب. أربكني سؤال الخوجة، وغمغمت بأننا استمتعنا بالزيارة، راحت تسأل عن حضور السهرة، فأجيب ببطء شديد، كأنما لأمنح ذهني فرصة المراوغة من حصارها.

«خالك كان موجودا؟».. بقت البحصة وافصحت عن فضولها. هززت رأسي بالنفي. تلافيت نظراتها كيلا تفضحني عيناي، مدعية الانهماك بربط قصاصات البرلون. «صغيرة الجن والله بتتوصى وبتحفظي سر. كم عمرك الآن؟». رفعت وجهي ببطء.. «ستة». خرج الصوت مبحوحا، يشي بتورط صاحبته بنقاش خطر. ستة؟.. «واعية وأكبر من عمرك يا صغيرة الجن!». ردت بنبرة من لم يشبع فضوله، بينما كنت أنا لحظتها أتحصن بحذري، وبتوصيات مشددة حول خطورة اعطاء أية تفاصيل عن القريب المختفي بعيدا عن العيون.

«لو يحط عقله براسه ويبطل سوسة السياسة»..

كشف فمها الواسع عن سن مذهب، ليس له بهجة بريق سن ابنتها الجميلة. ثم نظرت باتجاه ابنتيها متحسرة «ضروري أهله ينصحونه يلتفت لمستقبله.. شاب مثل الوردة مضيع حاله بالسياسة».

× × ×

لحظة الانعتاق والفرج كانت معلقة بأذان العصر، نقيس اقترابه بمحاذاة الظل لنقطة معينة في أرض الحوش. كلنا كنا ننتظر انطلاقته، بما فينا الخوجة التي يفضحها صوتها بين حين وآخر، «ما أذن لهلا؟».

صوت مؤذن العصر، كان ينطلق كأحلى أصوات النهار، أتتبع ميقاته مسبقا فوق الروزنامة الورقية المعلقة على الحائط في غرفة جدي، أحدق بالورق الأبيض المقطع بحسب الأيام، أقلبه بحثا عن دقيقة فائضة يتقدم فيها أذان العصر عن اليوم السابق. مع انحسار ساعات اليوم الصيفي البطئ.

يتسلل الأذان المنغم من مآذن كثيرة، بعيدة وقريبة، لكننا نعتمد على أولها كمؤشر لنهاية اليوم، ويكاد يخيل لبعضنا أصداء ترنيمات منه، ليتكشف الصدى عن مصدر آخر غير الاذان.

تنطلق أصوات المؤذنين فتخترق عرقا تفصد في حمأة الظهيرة، مجددة النشاط بعد خمول الضجر. معها، يتحرك مشهد الختام اليومي بارتباكة السيقان الصغيرة وهي تبحث عن أحذيتها في أرضية الدار، تلك المصفوفة بمحاذاة درجات قليلة تقود الى الباب الخارجي، حيث تتدافع الأجساد نحو باب ثقيل يئن عند فتحه.

عندما يؤذن للعصر، نلهف بروح الاسرى المحررين للوصول الى البيت، هناك، يتلقفنا تعليق مندهش: «مضى النهار بسرعة!».

× × ×

دائما كانت الأسباب متوافرة في النهارات لغضب خوجتنا، فان علت ضحكات متواصلة غير مفهومة لها، تخرسنا بصوتها، أو حاول طفل التملص من مساحة البيت المحدودة، ومدها نحو الدرج المؤدي للسطح، تصيح بولولة: «انزلوا يا قرود».. عندها تهب احدى البنتين باتجاه السطح لردع المتمرد. يرتبك البيت عندها فزعا من احتمال الحاق الضرر بالخضراوات الصيفية المفتوحة على أرضية السطح للتجفيف: باذنجان مملح، بامية، رب البندورة، فستق، ملوخية، مربى المشمش، بل خارطة ألوان تتغير تفاصيلها طوال الصيف على اسطح بيوت أهل المدينة، بحسب موسم نزول الخضراوات وهبوط اسعارها.

كان مسعود أكثر الرواد الصغار إثارة لحمم صاحبة البيت، خصوصا انه لم يكن يكف عن ازعاج القطة «شامة» أو الأطفال الآخرين، بيده ولسانه معا. وعندما وصل شره حد تخويفنا من الأشباح، قائلا انهم يتسللون كل مساء الى غرفتنا الصغيرة، غرفة المؤونة، ترجم طفلان حالة الرعب لديهما بالتبول. كنا غفونا قليلا بعد أن التهمنا ما معنا من زوادة الغداء، واصطفت أجسادنا مثل أسماك السردين جنبا الى جنب. زاد التصاق الأجساد في تلك الظهيرة، بعد روايات مؤكدة وواثقة من مسعود عن مخلوقاته الغريبة. «أشباح وعفاريت قد تنتقم منا في أية لحظة، لاننا نحتل مكانها الخاص، هذا الذي ترتاده ليلا بعد أن تغفو العيون». قالها وغفا وهو قرير العين في قيلولته كأي شرير من عالم البالغين، بعد أن جعل أعيننا تتجمد على فتحة الطاقة، أو النافذة الصغيرة.

«اشباح يا جني!». زعقت أم سناء وهي تلطه على رجليه بعصاها بعد ان اكتشفت تبول الطفلين «ليش، انت تركت شي للجن؟».. كانت تؤنبه وتضربه في الوقت نفسه، وهي من المرات النادرة التي تحول بها الخوجة العصا من التهديد الى التنفيذ العملي، غير متوقفة عند استرحام مسعود «والله بطلت».. توقف ذراعها عن الضرب، الا أنها أصرت أن تجعله يغادر مطرودا حتى قبل ان يؤذن العصر. «هيك سعدان ما بحويه عندي ولو عطوني عليه عشر ليرات».. بانت اندفاعة أسنانها وبدا فمها أشبه بمفتاح المعلبات، وهي تلهث غضبا. لم تتحمل أنه تسبب في نجاسة المكان بالبول، المكان الذي سيتحول الى مستودع للمؤونة بعد أسابيع قليلة، عندما يطل الخريف ويتسرب معظمنا الى اماكننا التي وفدنا منها.

ودعنا مسعود بنظرات هي خليط من التشفي والحزن معا، فهو مهما ارتكب من تحرشات، كان يسلينا ويدفعنا للضحك.. وبعضنا خلط نظراته بالحسد، فقد تخلص رفيقنا، ولو مطرودا، من هذا الضجر اليومي الذي يسمى بيت الخوجة.

× × ×

رجع مسعود بسرعة، ولم نكن صحونا بعد على خضة الحدث.

أعلن بصوت فزع عن وجود شرطة «بيخوفوا» خارج باب البيت!. نزعت أم سناء فردة الخف، وكادت ترميه بها

من باب غرفتها، لكن إجهاشه بالبكاء هذه المرة وجموده في محله، أوحى باحتمال صدقه. فزت رجاء التي كانت تجلس على عتبة الغرفة، وهرعت باتجاه الباب الخارجي لتعود بالخبر اليقين. «عسكر.. عسكر يا أمي».. سرب لنا صوتها فزعا لا ندرك ماهيته. لكن طالما أن الأم وجمت، وسناء خرجت من مكمنها بعد أن أوقفت شريط فايزة أحمد، لتستطلع سبب الارتباك، فهمنا ان الأمر الآن ليس مزحة شبيهة بمقالب مسعود.

تسللت الأم والبنتان، بعد أن غطين رؤوسهن، الى درج السطح، لم يتجاوزن الدرجة الأخيرة، ومنها رحن يتلصصن على مشهد الشارع، وبدا ان ما شاهدنه يثير فزعا أكبر من حدود الخبر الأول.

جمعتنا الخوجة في حجرة الضيوف، وكنا نادرا ما نتخطى عتبتها، كأننا هناك أكثر أمانا. فعلت ذلك بعد ان مدت سجادة صيفية على الأرض كي نجلس عليها، اذ لم تكن لتسمح لنا بالاقتراب من مقاعد تبدو قديمة وفاخرة، حتى في ظرف كهذا يمور بالرعب، فتحت سناء جهاز الراديو الكبير، فتسلل صوت موسيقى وصفتها سناء بأنها عسكرية، «اذاعة لندن».. حثتها الأم بصوت متلهف كي تغير مؤشر الراديو. وعند المحطة المطلوبة صدر صوت رصين حازن. وتحدث المذيع باللغة العربية عن انقلاب عسكري. «انقلاب!». شهقت البنتان، فاحتدت الأم بسبب علو صوتيهما. انقلاب. لم تكن المفردة قد دخلت قاموسنا اللغوي بعد، وكان علينا ان نكتفي بمتابعة تخمينات وتكهنات تتبادلها النساء الثلاث، لنعرف ان دلالات الكلمة أخطر مما تتصوره أذهان صغيرة، لم يتعد عمر أكبرها السنوات التسع، وأكبرنا هو مسعود، الذي تخلى عن تعليقاته المشاغبة وقبع يتابع الأحداث بصمت وخوف.

×××

انطلق أذان العصر، فلم تسرع الأقدام الصغيرة نحو باب الحرية، تساءلت البنتان كيف سيعود الصغار الى بيوتهم؟ فردت الأم أننا باقون لحين حضور أهلنا. «هم أمانة في عنقي». اشارت ناحيتنا بنبرة صوت حانية لم نتعودها منها. ومع تحرك مؤشر الراديو بين المحطات، راح يتردد بين آن وآخر البيان الأول بصوت صارم.

«الله يلعن أبو السياسة..».

قالت أم سناء بصوت غاضب وخفيض، فزاغت عيناي بسرعة باتجاه آخر، وشعرت بملمس الأرض باردا تحتي، كأن السجادة الصيفية لا تفصله عني. لقد قرنت الخوجة قريبي مرة بالسياسة، فهل هو مذنب الآن؟ وهل أنا وأخوتي أيضا مذنبون بسببه؟.. تداخل ثقل أصوات البث الاذاعي مع خوفي، وبدأت أتحاشى النظر الى أي واحدة من نساء البيت- في الأيام التالية عرفت أن خالي بقي ملاحقا-.

مضى وقت قبل أن يطرق أحد الباب، ثم جاء شاب صغير ليصطحب شقيقه، ادخلته الخوجة، على غير عادتها في الأيام العادية، بعد أن غطت رأسها وأمرت ابنتيها بالشيء نفسه، بدا مرتبكا من العسكر الذين سيطروا على الطريق، وقال ان منع التجول سيبدأ بعد قليل. رجته أم سناء أن يصحب معه من هم على دربه، وكنا نحن من نصيبه.

خرجنا مسكونين بالفزع الى الطريق الذي سيبقى زمنا، مكانا لقيود لم نتعود عليها من قبل، رافقنا صوتها «في أمان الله». وبقيت واقفة تطل من فتحة الباب وقد لفعت رأسها بغطاء الصلاة الأبيض، ممسكة به عند الرقبة كيلا ينفلت، أدرت رأسي الى الخلف استمد من وجهها التشجيع، خمنت أنها كانت تقرأ سورة قرآنية لانها نفخت فمها محركة رأسها باتجاهنا.

«يا الله تحركوا بسرعة».. صاح جندي وهو يومئ ببندقيته الغريبة، يحثنا على المضي بسرعة، تعثرت قدم أخي الصغير وسقط على الأرض، إلا أن الجندي ظل ينظر باتجاهنا بصرامة زاد من حدتها ارتداؤه خوذة معدنية.

كان الوقت عصر نهار صيفي حار، والفرصة مناسبة لمغادرة أطفال ضجرين بيت الخوجة، للمرة الأخيرة، لكنه كان أيضا يوما حافلا بالأشباح والعسكر، لم يمنحنا خلاله صوت المؤذن الشعور بالفرج والانطلاق. عصر ذلك اليوم لم تدفع أقدامنا الصغيرة باب البيت الحديدي بقوة. كان الباب الحديدي ذو الحبوب النافرة ساخنا دفعناه بأيدينا، بهدوء، وبصوت خفيض، ولم يندهش أحد من الكبار من مضي الوقت عندما دخلنا، لقد تغير ايقاع البلاد من حينها.

فواخت وعصافير *

محمد الأسعد *

تبلبلت بغداد رغم كل نقوشها وكتاباتها، وجلس الخلفاء الذين سملت عيونهم مثل طيور بلهاء، متجاورين على مقعد أمام ساحة الكرخ الخالية من الناس. قبل ايام التهم الحريق عددا لا يحصى من الحوانيت والبيوت والبشر، وكف ابن الموفق عن موافاة شغب في بستانها، لانه اكتشف فجأة انها ميتة منذ ثلاثين سنة أو أكثر، لا يصل اليها من كلماته سوى أصداء خاوية. من يغرق في الماضي لا يفهم ما تقوله أطراف الرياحين والمسرات المنتظرة والمياه الجارية، وابن الموفق ماء يجري وليس بركة في الماضي. هو حفيف أوراق شجيرات الحناء حين يتلمس طريقه اليها في الطرف القاصي من البستان، وهو ندى الهزيع الأخير من الليل، وهي تلك اللحظة التي سكنت منذ رحيل ابن فضلان، وواصلت السكون في بيتها وراء الباب تنتظر الليل لتفتحه، وتأخذ ابن فضلات في أحضانها.

تتكرر هذه الصورة ليلة بعد ليلة، بينما تتطاير كلمات ابن الموفق خالية، من الرنين حولها، وبين يديها، وعلى أطراف ديباج ثوبها السابغ، وفوق الحشايا الباذخة، ولا يمنعها سوى الخجل ربما من نفضها بعيدا عنها.

حين يتساقط المطر، لا يكون الا ذلك المطر القديم نفسه وحين يجيء الليل، لا يكون الا ذلك الليل نفسه الذي جاء به ليضع يده لأول مرة على جسدها. وليضع يده لأول مرة على قلبه أيضا، ويمازج في خيالاته بين ثلاث نساء اجتمعن في واحدة: تلك النجدية المأهولة بأشجار الرند، وتلك الساحرة الشهية ذات الطلاسم. وتلك المجهولة التي تفتح بابها ليلاً وتختفي في ضوء المصباح.

ميتة منذ ثلاثين سنة، ومع ذلك تتحدث وتضحك وتسابقه الى رواية بيت من الشعر، أو نادرة، أو ملحة ماجنة، كأنها تهرب الى صورتها في ذهن ابن فضلان الغائب، لا الى صورتها في أرق ابن الموفق الحاضر.

تبلبلت بغداد أناسا ولغات، وتقلصت بعد اتساع، وتبلبل ابن الموفق فجأة أمام اكتشافه، وتلعثمت كلماته، وأبياته لم تعد تواتيه، وتوقف عن المجيء في موعده، وتوقف عن ارسال رقعة اعتاد أن يحشد فيها آخر أخبار رفاق الحانات وأصدقاء الدنات والغياض والدفاتر والقيان. وفكر أن يذهب في هذه الليلة الى شعلة بجوار قنطرة اليهود، أو الى الهندية ذات الخلخال في محلة الشماسية، ووجد نفسه، كأنما بنداء داخلي، يتجه شرقا، تاركا على التوالي، ماضي شغب الساكن مثل نافذة مضاءة في جدار معتم، وحاضر شعلة الذي تختلط فيه رائحة عرار نجد برياحين أصحاب القاضي ابن جريج. أن تتجه شرقا، يعني أن تسمع رنينا وطبلا وخلخالا، وترى امرأة صافية السمرة تتحول الى عرافة مرة، ومرة مغنية، وضجيعة فراش مبتهجة مرات. امرأة تقول نقلا عن اله تحمل له كل يوم ورودا حمراء، ان عناق الرجل للمرأة نعمة، والتفاف الساق بالساق رقصة تحفظ للكون ديمومته، والا سقط علينا، وانشقت سماؤه، وانتثرت نجومه. وابن الموفق نصف، بل انصاف موزعة. لا تجتمع الا حين ترقص الهندية. ليبق لضجيعة الماضي ما تفعله في دن استحمامها، فتهبط وتغتسل، وتنشر شعرها يوميا تحت أشعة شمس بعيدة، ولتبق له مسرته في هذه الانهار الجارية تحت كل نهار.

× × ×

قال أول من سملوا عينيه من الخلفاء، وهو ملتف بقطن جبة، وفي قدميه قبقاب خشب:

– أترون ما أرى؟

فقال الثاني الذي سملت عينيه الجارية حسن الشيرازية بدبوس شعرها:

– بل قل أتسمعون ما اسمع.

وعلق الثالث المسمول على يد خادمه الصقلبي:

– الرؤيا والسمع لا يلتقيان، وكذلك البصيرة والبصر، يسأل ابن اخيك عن البصيرة.

ولاذ الثلاثة بالصمت صاغين الى أصوات مشية الفواخت والعصافير في الساحة انتصاف النهار. آمنين، محلقين في الظلمة حتى قبل ان تقترب الظلمة وينسحب النهار، فاختار ابن الموفق الجلوس بينهم، ومراقبة الطيور التي لا يرون، ودخان الحرائق المتصاعد من بقايا البيوت المحترقة، والجثث المسلوبة العباءات والسراويل، مفكرا بالماضي أيضا. الماضي الذي لم يزره الا في أوراق الوراقين وحلقات الدرس، وها هو يجلس الى يمينه وشماله، ثقيل الانفاس، مرهف الاسماع، يتسقط نأمة من هنا ونأمة من هناك. الماضي القريب والبعيد والآتي ربما. وحسد ابن فضلان على خلاصه من الأشنات المتشبثة بجناحيه فوق

---

* شاعر من فلسطين.

المياه، وطيرانه وارتفاعه، وأساطيره التي اختفى في متاهاتها، ونبوءته العجيبة بهذه الانقاض التي ينهال بعضها فوق بعض. هو وحده الذي أطلق خيوله وقال: «لكل أن يفعل ما يطيب له، مادام يشرب من ماء النبع ذاته، ويأكل من عشب الحقل نفسه».

×××

شغب في بستانها حتى انتصاف الليل. ومع انتصافه انتبهت الى صوت فاختة هاربة. وتذكرت، وقليلا ما تتذكر، ان ابن الموفق لم يأت بعد، ولا وصلها منه شيء منذ أيام عديدة. فتساءلت عن سر هذا الطائر الذي قضى سنوات الى جانب دن استحمامها، من دون أن يسأل ماذا تفعل بليلها، وتحت حفيف اية أشجار تغتسل، وأية شمس تتخلل شعرها بخيوطها، وأية نسائم تهبط عليها، وما تزال تعبق بأطراف ثوبها، ربما وقف متهيبا أمام بوابة الماضي، وسباتها العميق تحت أفيائه، مدركا انه لن يتسنى له مشاركتها فيه حتى لو أرادت أو أراد، وحتى لو تحول الى غابة واصطادها بين ظلاله، مفضلا أن يتحدث عن هندياته وجرجياته وقصائده الغريبة في مديح الحانات على الشواطئ النائية، وغابات الصنوبر، والسماوات ذات الزرقة العميقة، ما الذي يأمله؟ ابن فضلان يؤمن بأحلامه، ويقص عليها كل يوم حلما، ولا يتركها ليلة واحدة من دون افتضاض، ومن دون أن يأخذها من الحاضر، ويعيدها الى تلك اللحظة التي يحف بها نثيث فوارات لا نهاية لعددها، واقفا دائما، متأهبا كلما فتحت باب المقصورة، وأخذته الى الداخل أعمق فأعمق، كم هي شاسعة المسافة بين الاثنين: ذلك العارف الذي كتبها في تميمة، وهذا الشاعر الخجول الذي يخشى أن يلمس طرفا من أطرافها، يقدمها؟ ربما ورث هذا الهراء من عقيدته الصابئة القديمة قدم آدم كما يقال، فرفعها من جارية صينية الى جارية بابلية لا يزورها في غرفتها الملكية في الاعالي ولا يتفخذها الا إله. مضحك هذا الاعرابي أحيانا، حامل الانهار الجارية من دون ان يدري، وعالم أسرار النجوم والبروق وهو لا يعرف، هي سالت وأبرقت وومضت، ومازالت، ولكن في ذلك المشهد الذي خلقه ابن فضلان قبل ان يلتقيا في يثرب وبغداد، في سراه وسيره، وفي غيبته بين خيام البلغار. فلم يعد للبدوي نصيب في هذا المشهد، هل يستطيع طائر الطيران الى الماضي؟ انه يراقبه ولا يلمسه. يتوجد ولا يقاربه. يتحدث ويتحدث، ولكنه يظل نائيا بين هندياته وجرجياته وآلهته التي لا سبيل اليها.

×××

أسئلة غريبة يسألها العامة في هذه الأيام، أسئلة مثل: أين تقع غابة الحجر؟ أي طائر يستطيع الكلام؟ لماذا ظل المحتسب حزينا حتى بعد أن هبطت عليه نعمة الخلود؟ أسئلة من النوع الذي لا يقال بحثا عن جواب، بل لطمس أي سؤال وجواب ممكن. وسبقت ذلك أيام خلع فيها العوام بعض شبابيك دار الخلافة، وجاسوا بين البساتين، وطاردوا الجواري، وانتهبوا ما استطاعوا نهبه من كنوز بني العباس، الا ان كل هذا لم يكن الا حلما رف فوق بغداد مثل غيمة، وتغلغل في أطرافها، واقتحم أزقتها ومحلاتها الخربة. أما دار الخلافة، فقد أحكمت اغلاق المداخل والمخارج، ولم يعد مسموحا ان يفتح باب، أو تطل نافذة، حتى لو كان الطارق هارون الرشيد نفسه او بقية الأسلاف.

الأساطير وحدها لم تتوقف عن طرق الابواب، والتجوال بين خرائب الاسواق، والقفز بين أحجار القناطر المهدمة، متحدثة عن الاولياء الذين يسندون أعمدة السماء حتى لا تقع على الخلق، والسائرين فوق المياه، والماثلين في الهواء، يقدمون للمكروبين الناجين فوق حطام السميرات أكوابا ذهبية لذة للشاربين.

وحده بختيار لم يؤمن بالأساطير، ولا أضاع وقته في الرد على أحاجي الفقهاء حين جاءوا يسألون عن غابة الحجر والطائر المتكلم وعدد الأبدال الذين يحفظون الأرض من أن تميد بالناس، بل أجبر الخليفة الخائف على بيع املاكه وأثاث بيوته وعباءاته الثمينة ورصاص قبابه، ليصرف أموالها في ردع الخيول الروحية، ولكن ما ان أخذ الفقهاء والعامة والفلاسفة والنحاة والمتكلمون برقاب بعضهم بعضا، واجتاحت الفتنة ساحات الكرخ، وامتدت الى محلات الرصافة، حتى صرف بختيار نظره عن الأمر كله، وخرج لاصطياد الأرانب والحباري في الفلوات.

×××

– تعب يا هنديتي.. تعب.. ذهب الجميع ولم يبق أحد في هذا الكون.

ردد ابن الموفق هذه الكلمات بينه وبين نفسه حين كانت الهندية تعد مجلس الشراب. وتستدعي العازفين والمغني الأعمى الوحيد الذي ظل في دارها، من دون ان يعرف ما اذا كانت الهندية ستسخر من هذه الصورة الهائلة لكون شاسع لم يبق فيه الا انسان وحيد، أم ستدرك ان الأمر هذه المرة أثقل من أن تحمله طيور كلماتها حتى لو بلغت الآلاف عددا؟

هذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها نفسه بوجود الهندية الجميلة، وقد غاب عن حسه حتى صوت خلخالها الذي كان ينقله دائما الى أفياء، ما ان تبدأ الرقص، حتى ينطلق في أرجائها مثل ماعز يشبقه حتى رفيف الاعشاب، واريج أشجار المانجو، ورؤية ذلك الاله شيفا وهو يطوي اليه شاكتي العارية منتشيا..

هذه هي المرة الاولى التي يقف فيها شيء بينه وبين مسراته. هل هي شغب؟

– أنت مبالية ومشغولة بالماضي فقط، لا يعنيك الحاضر، وأنا الحاضر، لذا أظل خارج ثوب ماضيك الذهبي دائما منفردا في ليلي.

- هل مددت يدك يوما وانتشلتني؟ أنا بانتظار هذه اليد، وبي توق عنيف لمن يأخذني من الماضي.
- مددت يدي، وانتظرت، أنت لا ترين الحاضر الا أوهاما تمد أيديها اليك. ماضيك هو الحقيقي، متى تستيقظين؟
- من يدري حتى نكون ايقاظا؟ لا أعرف ان كنت حاضرا يحلم بالماضي، أم ماضيا يحلم بالحاضر؟
هل هو ابن فضلان؟
- ما الذي تفعله بكل هذه الأوراق والاحتمالات؟
- عصفور وحيد
في الظل يشرب ماء
وأنا متكئ على صمتي
- يقال انك لم ترحل، وانما شبهت لهم؟
- يا لهذا النحيب الطويل
واحدة بعد أخرى
تتساقط أوراق شجر الكستناء
- أين أنت من هذا الخراب؟
- يتناول ضيفي كأسه
ظله يحرسه
على ستال الخيمة
- لماذا لا تعود؟
- أنا والليل والنجوم
والسكر
يأخذ مني كل مأخذ.
- أيهما أحب اليك: الجنة أم الخمرة ام النساء؟
- أغنية تغرق
في حجر الليل
يا لهذا البلبل العابث
- خذ بيدي يا شيخي، ذهب الجميع الا هذا الدن الخاوي.
- أسمع الستيار
في الليالي الموحشة
وأفكر بالمشنوقين على الاشجار
- هل جننت يا شيخي؟

× × ×

حين تطفئ شغب مصباحها فجرا، تتهاوى فراشة أو فراشتان في الظلمة المنسحبة، ويواصل اصطفاقه صوت المياه الواهن، وتعلو غمغمات الفواخت الهادية المتكاثرة منذ أن بدأ الليل يستقر بين أغصان الأشجار، وتتضح أطراف الرياحين في أحواض الزهور تحت ضوء شفقي غائم يتسلل منتشرا ويصل الى أهدابها فخديها فشفتيها.
انها تهيئ الآن كل ما يلزم لأحلامها من فوارات تظل تنفث ماءها في السكون، من نغمات تعزفها الريح على أوتار لا مرئية، لا شيء يرى الآن حيث يواصل ابن الموفق رحلته في صحرائها حتى يقارب السراب فتضحك، لا شيء يرى الآن حيث ترى نفسها في سفينة، تارة أو هودج تارة أخرى، فتبتهج مستسلمة لنسيم هادئ يجيء من تلك الايام.
في هذه الساعة نفسها، ينهض الخلفاء الثلاثة عن مقعدهم أمام ساحة الكرخ، ويسيرون صامتين، يمسك كل واحد منهم بكتف الآخر، يتقدمهم ذو قطن الجبة والقبقاب الخشبي، فتبدو أشباحهم ابعد ما تكون عن أشباح الطيور البلهاء التي كانوها نهارا، وأقرب الى أشباح الخفافيش، وهم يمسكون بالعصي ويقرعون حصى الطريق، يراقبهم عدد من الأولياء الصامتين من الهواء، ومن جنبات الطريق، ومن النوافذ المعتمة.
- يا هنديتي.. أصيب شيخي بالجنون، لا بالعمى كما يقولون. وطائر مجنون يبدو لي أكثر شاعرية، من طائر أعمى يرفرف بجناحيه في الهواء، يصطدم بالأشجار واوتاد الخيام، ويسقط في أعماق الوديان من صخرة الى صخرة. بالجنون يستطيع ان يرسم مسارات على الاقل، ويطلق صرخات نحيب أو غناء يحار في تفسيرها المفسرون.
ينطق ابن الموفق هذه الكلمات بصوت مسموع، وكأنه كف عن محادثة نفسه، فتلتفت اليه الهندية، وقد قاربت الانتهاء من استعداداتها، وتعلق:
- أخيراً خرجت من ليلك يا صاحبي، خذ كأسك، وانظر في هذا النهار المجنون.
كانت تعني ايضا ذلك الحلم الذي أصاب الناس بالجنون، فتدافعوا فوق السميرات والجسور، بعضهم الى الغرب وبعضهم الى الشرق، وبعضهم لا يدري الى أين. كلهم لا يلوي على شيء، ولا تتوقف سيولهم، حتى بدا لشاعر لم يفق من سكرة الأمس أطل من طاقة مشرفة، انهم لا يتحركون على وجه الحقيقة، أو بدا له انهم يتبادلون أماكنهم فقط على مسرح لا يخرج منه أحد ولا يدخله أحد.
«تعالي..» قال ابن الموفق «اتركي النهار لأصحابه، نحن كائنات الليل أكثر عفة» من هذه العباءات المشتبكة والعمائم المتطايرة.. واقتربت الهندية، وجلست مسندة ظهرها الى صدره، ومدت ساقيها الممتلئتين أمامها، فضمها اليه بيساره وكأسه بيمينه، مقسما هذه المرة على ان هذا الشذى الذي يصله نديا من شعرها لن تنساه بغداد حتى لو تحولت الى تراب.
- ما الذي يشغل هذا الذي لا يود أن يتركنا بسلام؟
لم يدر هل اشارت الى رأسه أم الى عمامته المحلولة المائلة، الا انه واثق انها لا تعني أيا منهما، بل شيئا ثالثا اعتدنا ان نسميه الفكر، بينما القلب هو المقصود.

- بالطبع أقصد قلبك، اليس القلب شبكتنا، دعه خاليا متأهبا يا سيدي، أسماك الامس ماتت منذ زمن طويل.
ذكاء الهندية هذا، وشفافية لمحاتها التي أصبح يقسم بها، هما ما لون به قصائده بأشكال شتى: مدن مسحورة، معابد مزدحمة بمتعبدين أمام تماثيل ذهبية صامتة، موانئ تقيم لنا حجرات تطل على بحار واسعة، منحدرات جبلية بكهوف تعد بالمئات، ترقص على مداخلها شبيهات الهندية، وتسمع لخلاخيلهن ضجة تملأ المروج والغابات، الا انه الآن أكثر قلقا من أن يكتفي بالقصائد والخيالات التي تبهج الاهته الصغيرة هذه.
هكذا كان يفكر، بينما هي تفكر بشغب صاحبة ابن فضلان، وزياراته لها، قلقة أيضا من هذه الصحراء التي تدفقت فيها أنهار كثيرة، ولم تحتشد الا بالظلال، والظلال وحدها.
- مع شاكتي وحدها، مع أتحادك بها، ستظل قوياً قادراً على الرقص مثل شيفا، وعلى حفظ دورة الكون مثله، وعلى قول الشعر مثله أيضا. أتعرف ان شيفا شاعر أيضا؟ حافظ ومدمر أيضا؟ من دون ذلك ستعجز عن الحركة، ويتوقف دوران الكون ويتقوض، ولن تقول شعرا.
- أفكر بكلماتها، كلمات يخيل لي انني سمعتها قبل ألف عام، عن الفراشات التي لا تملك الا ان تتوق لمعانقة المصباح والاحتراق. لم أفهم من كانت تعني بالفراشات، ومن كانت تعني بالمصباح. ظننت آنذاك انها ترى نفسها فراشة، فحدثتها عن الفراشات التي لا تذهب الى المصباح لتحترق، بل مأخوذة بالنور.
- لا يا سيدي، أنت كنت الفراشة في كلماتها، فاومأت واشارت الى خرابك، ساخرة ربما.
شيء ما في العبارة الأخيرة أيقظ فيه احساسا بالضآلة والمهانة، وشعرت الهندية بما استيقظ في ذهنه، فاستدارت وطوقت رقبته بذراعيها:
- مهما كان المقصود، في كل الاحوال سيحترق الكون بالنار في نهاية دهر من الدهور، وبالنار سيخلق من جديد لا بالرماد، وستكون يا سيدي شيئا من هذه النار، أو ومضة منها، أتعرف؟ ربما كانت شغب هذه عرافة في دورة من أدوار حياتها، وتذكرت فجأة، وأطلقت نبوءة هي ذاتها لا تفهمها.
- ولكنها ميتة يا هنديتي الجميلة، ساكنة في ماض لا تغادره عن أية أدوار تتحدثين؟
- بل أي موت تتحدث عنه أنت؟ ليس السكون الا وهما من أوهامنا. لا شيء ميت أو يموت في هذا الكون، كل شيء يتحدث ويتغير ويتحول. عد الى صاحبتك الميتة.
هي ليست ميتة، بل عقلك هو المضطرب، هات عقلك هنا، وسأهدئه، هل تراه الآن؟ لا تراه.. حسنا، ها هو قد هدأ أخيرا.

مع كلماتها الأخيرة أخذت الهندية رأس ابن الموفق بين يديها، وضمته الى صدرها، فغاب وجهه بين نهديها مثل وجه طفل رضيع هادئ، فأحنت رأسها فوقه وجللته بشعرها الندي، وربتت بيديها على ظهره بحنو يماثل حنو الأمهات.
شغب ليست وحدها من أطفأ مصباحه فجر تلك الليلة التي سيتذكرها ابن الموفق طويلا، بل انطفأت في بغداد آلاف المصابيح، وانتظر الناس أن تمر شرارة او شرارات تشعل أعوادهم اليابسة.
وتذكر ابن الموفق عبارة من عبارات شيخه ابن فضلان خاطبه بها وهو يهم بالرحيل مواسيا على الأرجح: «يجيء النور من الداخل يا صاحبي. كن مصباحا لا عودا يابسا ينتظر شرارة عابرة تشعله». وأثارت فيه هذه العبارة، ووجهه مغمور بين نهدين دافئين. شعورا بالحنان حد البكاء.. فكر بانتصاف النهار، والظهيرة، والظهيرات القادمة من دون أن يستطيع الاستمتاع بمروج هادئة، وود لو يقول قصائد يترنح فيها فرسان في غبار المدن المحترقة والسهول الجافة، فرسان يمزقهم الحنين الى مضارب طمرتها الرمال. وفكر بالحديث عن مملكة تتلاشى، مملكة تتراءى في البوادي والسهول والجبال مرتجفة ممزقة، بينما يعبر عائدون الى حصونهم الخربة، وأفنية بيوتهم التي غطتها الأعشاب، وتساقط رخام فواراتها الملون، ولم يعد يسمع فيها الا نثيث الماء المتصاعد من منابع خفية. ورأى فيما يشبه الغيبوبة ظلال الأشجار تمتد شرقا، وزرياب في مكان ما عبر الأنهار والبحار، يغني مع عوده أغنية بهجة أخيرة بين تصفيق غانيات طليطلة وصقالبة، الغولنا وبرابرة الأطلس وبداة الجزيرة، ولكن بالهدوء هذا الخراب! أو أي خراب!.
وغمغم ابن الموفق كأنه يحدث نفسه في طفولة نائية: «في مثل هذا الخراب. يؤلمني ان أكون الشاهد الأخير يا هنديتي. ها هم رفاق الحانات يشربون: ابن العلوي وابن فضلان، وابن الحجاج وابن العودي وابن جلاء وابن عطاء، ويتشاجرون بين ضجيج الغناء، ونحيب الستيار، وأنين العود، وصنوج الاندلسيات، فيمزقون ثيابهم طربا، أو يتأوهون متذكرين خلفاءهم المقتولين، أما أنا، فحلمي شيء مختلف، شيء غريب يشتعل على مرأى من الأرض وفيافيها، لا القلب يعبره بكلمة، ولا أحد يعرف له اسماً، ولا أحد يبصر الدخان».
* فصل من رواية «شجرة المسرات: سيرة ابن فضلان الممنوعة» ينشرها المؤلف لاثبات حقه فيها مقدما قبل ان يرسلها الى دار نشر في الايام القادمة، خشية ان تقع بيد أحد قد يقوم بانتحالها.

في شرع المحبين

مي التلمساني *

آمنة

ليس ثمة سبب واضح يدعوها لغسل ثمرة البطيخ قبل شقها، فهي عادة ما تلقي القشرة الخضراء السميكة وتلتهم القلب الأحمر غير عابئة باتساخ يديها ولا بالعصير المتساقط على ذقنها وعنقها، فكر بركات وهو يختار الموضع الملائم لغسل ثمرة البطيخ: «الماء ضحل هنا، ستطفو الثمرة لا شك». وسألت هي نفسها: «لو انني تقدمت حاملة ثمرة البطيخ بين ذراعي مثل جرو أليف وانحنيت على ماء النهر لاغسلها، ألن يبتل حذائي ذو الرقبة العالية والاربطة المتشابكة مثل علامة خطأ، ألن يتسخ ثوبي المنسدل حتى منتصف الساقين؟» المنظر الطبيعي قفر ويوحي بالعزلة، فضلا عن انه يبدو خارج الزمن. عندما يلحق بها المهندس داخل الكادر ستتأكد عزلتهما تماما وكأنهما نقطتان في فراغ هائل، حدوده الافق والنهر، وسيكون ممكنا- بعدما يساعدها على انقاذ ثمرة البطيخ من الانجراف مع التيار- ان يضمها بين ذراعيه وان تستكين اليه بضع ثوان، محاصرين كما هما بوحشة المكان وصمته الرازح. صاح بركات: «ستوب!» كانت تهم بتقبيل صاحبها لولا ان رن في اذنيها صوت آخر يردد «هنادي خدها الوبا»، ولولا انها رأت نفسها تنتحب بين ذراعي امها وهي تكرر: «هنادي خدها الوبا يا ماي!» اسرع احد المساعدين لانقاذ البطيخة من الانجراف مع التيار وصاح بركات مرة ثانية: «نعيد اللقطة»، جميل ان تنحني على سطح الماء وتترك ثمرة البطيخ تنزلق بين يديها هكذا وهي تحاذر ان يبتل حذاؤها وثوبها، لكن ليس جميلا ان تكرر الحركة نفسها ست مرات متتالية (الشمس قاربت على المغيب) او ان يلحق بها المهندس ست مرات متتالية فتستسلم

* كاتبة من مصر

لذراعيه وقد ارتخت عضلات كتفيها قليلا (هل يقبلها الآن). تجاهد كي تبعد عن ذهنها صورة الخال وهو يقول باقتضاب خشن: «هنادي خدها الوبا»، فتغمض عينيها ويتوقف التصوير بعد القبلة. فكرت ان تسأل بركات بعد انتهاء المشهد لماذا اختار ثمرة البطيخ بالذات، ثم عدلت عن الفكرة بعد حين لفرط ما بدت لها ساذجة، كانت الثمرة تنزلق بين يديها مندفعة نحو الماء ثقيلة ومجوفة، متكورة على نفسها ومكتفية بتكورها وبسطحها الاملس كأنما هي الكمال والتمام بعينهما، وكانت هي، على العكس تماما، تشتهي تقبيل المهندس رغم انه السبب في موت هنادي ورغم انها قطعت كل هذا الطريق لا لشيء الا للانتقام، كأنما يسخر منها القدر ومن تهاونها بينما هي تغسل ثمرة البطيخ عند شاطئ النهر بدلا من ان تغرس خنجرا في قلب الخائن، التفتت لتجد نفسها بين ذراعيه وبينهما بطيخة مبتلة وصوت الكروان معلق فوق رأسيهما وهي لا تعرف هل تقبله الآن أم تنتظر قليلا ربما تنقذها صيحة بركات للمرة السابعة: «ستوب!».

المهندس

يستدعي وصول المهندس الى المنطقة النائية في بداية القرن احتفالا خاصا يقيمه البدو عند الحدود الفاصلة بين الريف والصحراء، اذ يبدو لهم وصوله واستقراره في المنطقة تعويضا لهم عن جدب الأرض او بديلا طبيعيا لهطول الامطار، فيروحون يغنون: «لمهندس جاي لمهندس جاي، يا صحرا لمهندس جاي، يرويكي بعيون المى لمهندس جاي لمهندس جاي!» يشعر المهندس الشاب القادم لتوه في القطار البخاري انه قد أصبح مركزا للكون حين يسرع الجميع لخدمته ويلبي القريب والبعيد مطالبه ونزواته.. وهو يستثمر ذلك جيدا لكنه، عندما تسنح له الفرصة، سينتقم لنفسه من كل هؤلاء المخبولين، صحيح انه مركز الكون الآن غير ان ذلك لن يدوم، فالصحراء تبتلع طاقته وايامه ونهارات العمل رتيبة بلا مفاجآت وليالي السهر في الريف عصيبة والزمن الذي القى به في صندوق الصفيح هذا، يجب ان يعوضه عنه بما هو اثمن من الذهب والفضة وأندى من المطر وألذ من قشدة الحليب، يقضي المساء في النادي حيث يلتقي نفس الوجوه، المأمور، مدير المركز، ناظر الصحة وقليلين آخرين من ذوي الالقاب، يلعب البلياردو، يدخن السيجار، يحتسي كأس خمر ويعود الى بيته عبر طرقات القرية الموحلة ودروبها المقفرة مهموما نصف ساكر، يحدث نفسه في الظلام: الليلة ادخل على هنادي، يستوقفه بركات لوهلة ويطلب منه ان يعدل وضع الطربوش على رأسه وان يهز عصاه الابنوس في الهواء وهو يتقدم صوب الكاميرا، فيفعل كما يفعل وجهاء العصر، لن يعيد اللقطة سوى مرة واحدة فالمهندس ينفذ التعليمات والاشارات بدقة ويسرع في خطوته قليلا وهو يمني نفسه بقضاء ليلة ناعمة بين ذراعي هنادي، لن يصور بركات لقاءهما ابدا وسيفضل أن يعود الجميع الى الفندق للراحة استعدادا للتصوير في فجر اليوم التالي. يتسلل المهندس في غفلة من الجميع الى حيث تنام هنادي، يدفع باب غرفتها الزجاجي دفعاً هيناً ويوقظها طالبا منها ان تعد له كأس نبيذ وان تلحق به في غرفته، هي ستفعل مكرهة لانها تحبه ولا تحب أن ترفض له طلبا وهو سيدها وسيد قلبها، ستمد يدها بالكأس وسيتناوله بيد، وباليد الاخرى يجذبها نحوه بحركة مفاجئة فيستقر قلبها في ركبتيها وتندفع نحوه دون مراوغة تماما كما يحدث في شرع المحبين، في الصباح التالي يصحو في فراشه بالفندق حين يدق جرس الهاتف: يدعوه موظف الاستقبال للاستيقاظ ويذكره بأن الجميع في انتظاره في البهو، وفي الصباح التالي أيضا تكون هنادي في

الطريق الى بقعة نائية بصحبة الخال والجمل، حين يحلق فوقهما الكروان وهو يدعو: «الملك.. لك لك» مذكرا هنادي بموعد الموت، كما يحدث أيضا في شرع المحبين.

هنادي

قال الكروان وهو يحط على قبر فوق التل بين نخلتين عاليتين ان خالها قتل المهندس بدلا من أن يقتل آمنة وان هذه النهاية ترضي جميع الأطراف فلا بأس من ان تقبل بها. إذن الخطيئة من نصيبها والتكفير عنها من نصيب المهندس، تموت هي في الخطيئة ويموت هو مطهرا حبه لآمنة. رغم غيرتها من الأخت العاشقة ولوعتها على الحبيب الخائن ارتاحت للنهاية التي اختارها بركات وفكرت ان روحها المعذبة قد آن لها ان تستقر وان تكف عن مغادرة جسدها كل ليلة لمتابعة الاحداث أثناء التصوير وبعده. سألت الكروان قبل ان تصرفه: «هل تمكن الخال من الفرار؟» هز الكروان رأسه يمينا ويسارا وصاح «الملك لك لك» قبل أن يحلق في الهواء ويغيب عن ناظريها. تلاحقت أفكار هنادي مثل رفرفة جناحي طائر يحتضر: هي في نظر الناس عاشقة وخاطئة وآمنة عاشقة وحسب، هي استحقت الموت غدراً وآمنة استحقت الحياة، هي استسلمت للحظة ندم فتركت صدرها مكشوفا للخال يغمد فيه خنجره وآمنة احتمت وراء حبيبها. فكرت انها ستزور آمنة الليلة لتواسيها وتشهد بعينيها حزنها وحسرتها، آن لها ان يرتاح قلبها الغيور. وفكرت ان الظلم الذي حاق بها مضاعف، فقد نسيها بركات أيضا وكان بوسعه ان يظهر وجهها بين الحين والآخر منعكسا على صفحة الماء او هائما بين السحاب.. نسيها رغم ان آمنة تتذكرها: دائما بين الحياة والموت، مجرد وجه بلا رقبة وعينين تشخصان نحو الافق في أسى وكأنها ماتت فعلا رغم انها حية في الذاكرة، ثم فكرت هنادي ان الناس أنفسهم لن يتذكروها لان وجودها برمته كان وجوداً عابراً، لكنهم سيتذكرون جملة «هنادي خدها الوبا». (ومن كان يحبني على أية حال؟ المهندس، أمي، آمنة؟) المهندس سقط صريعا بين ذراعي آمنة في حديقة منزله فسقطت الى جواره تحتضن رأسه وتذرف دموع الحسرة: فاتتها فرصة المعرفة، تركت ثمرة البطيخ تنزلق في الماء ويجرفها التيار، خافت ان يبتل ثوبها فابتعدت وهي تتمنى لو انه يقبلها ويختبر جسدها. عادت الأم الى الصحراء تخرف كالمجانين وتسأل النساء والاطفال عن هنادي وآمنة. الا تعرف حقا مكانهما؟ هراء، ركضت آمنة، تسلقت التل حتى بلغت النخلتين وارتمت فوق القبر باكية بحرقة، هي التي اشتهت حبيب أختها المقتولة. مثلا هنا، في تلك اللحظات، كان من الممكن أن تظهر صورة هنادي مطبوعة فوق صفحة السماء، تماما بين النخلتين، لكن بركات لم يفعل فالتزمت الصمت وكظمت غيظها، نسيها كما نسيها الآخرون وكما سينساها الناس في غمرة انسياقهم وراء حكاية آمنة والمهندس واكتفى الجميع بحضور الكروان بديلا عن غيابها، تنتبه الى ان الرمال الممتدة حولها والبيوت المترامية عند الافق تزيد شعورها بالوحشة كأنما لا احد سواها هنا، كأنما بوسعها اخيرا ان تمتلك المشهد كاملا (هل عاد الجميع الى الفندق وتركوني وحدي؟) صوت أخنف منبعث من ميكروفون محمول يوقظها من ذهولها عنوة: «مدام زهرة! داير!» تلتفت نحو الخال الذي يستل خنجره ويطعنها في صدرها فتسقط صريعة بلا دماء، ثوبها الأسود يحسو سطح الرمل الناعم. تتخيل- لحظة سقوطها البطيء- ان بركات، في هذا الموضع بالذات، سوف يستعين بدعاء الكروان للمرة الاولى، وان الناس سيدركون ان الكروان ليس سوى روح هنادي التي حررها الموت، تبتسم لهذا الخاطر بينما يشرع الخال في حفر القبر بين النخلتين العاليتين.

طوبى للرمـــــادي

المهدي أخـــريـف *

في لحظات تمنع النثر والأشعار، يداهمني من حين الى حين حنين لاذع الى ورق الكتابة الذي طالما أدمنته في الثمـانيـنـات وبداية التسعينات، فتستيقظ بداخلي رواسب تلك العلاقة الورقية ببصماتها ووخزاتها النابضة.

كان ورقا نهما ذا مغناطيسية يتعذر سبرها، ورقا طيعا متواطئا.. ذلك الورق الرمادي الذي لم يكن برمادي في حقيقة الأمر. كنت أخاله كذلك من الداخل، داخل عزلة الكتابة والعيش، كان محفزي على المضي «بمالك الحزين» الى ابعد مدى، كما كان في الآن نفسه الملعب الامثل لتناسل مغامرة نص «مقبرة اليهود» ذلك النص الذي لم يكن سوى استنطاق للرماد الذي منه حلقت واليه أعود:

طوبى لثمار ذلك التواطؤ
طوبى لدقائق مباهجه
الحسية الطينة.
طوبى للفتوحات
والتوترات الحبرية المنهكة
التي عانقته في دارتي القديمة
دارة بديع الرمادي.
في هذه اللحظة بالذات أحس برغبة
عارمة في الامساك بصفحة فارغة واحدة من صفحات ذلك الورق،
في امرار راحة الكف عليها بنعومة وتمهل،
في جس نبض النتيئات الدقيقة
على سطحها الأملس جسا ملتاعا
بأنامل كلها تحسس وحدس
أريد صفحة، ورقة من تلك الورقات
بين يدي أسكب عليها حمى
الريق الناشف على الورق الناشف
اسكب بعض «شكاوى الملاح الفصيح»، تلك
التي لم يسعفني أي حبر حتى اليوم
بتحنيش سطورها
سأصبها على عجل
وبنبرة لا حد لوداعتها.
وايلامها، نبرة تذيب شعيرات

---

* شاعر ومترجم من المغرب.

الورق ومسامه الحساسة

وتؤرق خيول الاسطر في الصفحة

أرغب في اللقاء فورا بورقي المتقشف ذلك الذي لم يكن غير ورق الجرائد العادي.. أجل ورق الجرائد.. لا أعده بأي فتح جديد انما بالعكس أعده، باعادة تبييض المساحات البيضاء حاملا اياها على التنكر في نفس الأزياء البالية.

سأرمم اقنعتي وأسئلتي

وأزج بلغاتي في أدوار بهلوانية

متقشفة متبرجة وقحة متسكعة

على فضاء ذلك الورق الألوف. لكم أغري انزياحاتي بسفوحه ومتاهاته، ذلك الورق المتفهم الرؤوم طالما كنت اشعر به امتدادا لصفحات الداخل الحبيسة وهي تتشوف الى ان تنكتب بلغات اكثر قوة وطزاجة كل مرة، لغات الذات العميقة المكتفية بالتفرج على ألعاب الكاتب المرآوي النافد الصبر.

ذلك الورق الذي كنت آخذ منه ما يكفيني من مكتب الجريدة بالرباط الى زاوية باب البحر وأظل بصحبته شهورا استنفده ويستنفدني حتى لا يبقى منا شيء.

كل يوم كنت أجلس الى طاولة الكتابة تلبية لنداء غامض، هو نداء الورق لا نداء الكتابة، لم أكن بحاجة الى منشطات ولا الى انشحان ولا حتى الى مخاض، كان حسبي ان افتح النافذة وأنا أرى وجه الصفحة القمحي اللذيذ منعكسا في مرآة الرغبة على سطح الطاولة حتى أتنسم العبير الأكيد لشعر قادم.. وسواء فتحت النافذة بالفعل أم لم افتحها الا رمزيا هنالك في غرفة بديع الرماد فان الرمادي المحوم دوما على علية المكان مع البحر في نهاية المشهد المكلل بالوعود هو الذي كان يقتحم علي عزلتي داعيا اياي الى الانغماس في حضرة الكتابة.. بخفة تتسابق المطالع على صدر الصفحة مقودة بحماس قلم جياش مستسلم للانزلاقات المحببة على فضاء الورق الأملس.. يتضافر مفعول الرشفات المتأنية للشاي الأسود المركز مع الطقس الحميم المرهف، أحس بقوة دفقات الكتابة وانسيابها، بطزاجتها المنسكبة عبر حركة انسياب الحبر الرنانة على مساحات الرمادي المتواطئ وهو يستقبل حيوات جديدة مشتقة من موج داخلي.

استمرئ انسيابات الحبر ملتذا بالصفحات وهي تمتلئ بعوالم لم تكن في الحسبان.. أرسم مسارات وأبدل أخرى.. أشطب وارتب مغمورا بفيض هذا الانسياب الذي نتحول فيه جميعا: ورقا وقلما وذاتا الى أدوات، مجرد أدوات في لعبة غامضة.

هذا الورق الذي أستعيد لحظاتي الدافئة بصحبته هنا والآن من زاوية عالية في شارع الامام الاصيلي، هو الذي رباني، لقد أخضعني وأخضعته هو بدوره لاختبارات عميقة دقيقة ظفر منها كلانا بتعرف أفضل على ذاته، وبتقاسم «محاولة عيش» دامت أكثر من عشر سنوات، وذات يوم، وكما كان متوقعا، انسحب رفيقي من فضائنا المشترك، بهدوء انفض ميثاقنا الأليف.. كنا قد جنينا كل الثمار الممكنة في علاقة من هذا الطراز، دبت الرتابة والضيف وبدت كتاباتي كما لو كانت تطالب بملعب ورقي جديد ينقذها من سجنها الرمادي.. ترهلت «مقبرة اليهود»، أنهكها اللف والدوران حول التوالدات عينها. أما «مالك الحزين» فقد اختار بطبعه الماكر الاقعاء في واحدة من أكثر مرايا المخيلة التباسا يراك ولا تراه، يراقب المشهد من وراء الورق الشاحب منتظرا سنوح فرصة استئناف حفله التنكري، بيد أن الفرصة لم تسنح بعد، أو لربما فاتت.

وهكذا عدت مرغما الى البياض الاول، فاترا عدت، لا المزاج طاوعني ولا البياض أغراني.. كان علي أن أعاود استنطاق ذلك الشسوع المحايد الذي هو عليك أكثر مما هو لك، أن أعود الى ذلك البياض البغيض المحبط العاري.. أصيب منبع القول الشعري بنضوب استمر شهورا لذت أثناءها ببعض التمارين الفاترة في ترجمة الشعر بقصد الترويض وتليين جليد البياض.. ولما لم أفلح في استثارة القريحة حولت الداء الى دواء، قلت للقريحة: ألا هبي بعقمك أخصبينا.. وكذلك كان.. جعل البياض يتفتق عن شعاب ومرافئ وسراديب مدهشة، استنطقه فيجيب ويستولد بدوره الأسئلة وأعاجيب الدوال.. وهكذا طوعت «كينونته» المتمنعة لفتوحات حبرية لم تكف حتى الساعة عن التناسل والتعاقب.

فيزيـــــاء الفتنـــة!

مفـــلح العدوان *

تأملها...
ناضجة، كاملة، تكاد تقطر لذة، كلما داعبتها شهوة العيون.. حمراء، لا داكن لونها ولا باهت ألقها، ممتلئة كحدقة الواثق، تسر الناظرين!!
راقبها، وهو يهذي هامسا: (لعنة الثمرة الكمال... ولا معراج لها صعوداً، لا متسع لأرجوحتها يسارا أو ذات يمين، فما من سبيل لاختراق النظام.. وكلما اهتزت أوشكت على الانحدار، كأنما هي تبحث عن مستقر اليه المآل!!).
كمن لا يريد جواباً، تساءل: (ألا يسقط الا من اكتمل؟!)
شهواته تسبق ايماء عينيه..
وكان يرقبها بنظرة (خالع) حاك لأفكاره أجنحة من خيال وبقي يتابع تحليقها مهووسا انى ارتحل ذهنه، مدركا أنها ثمرة في طريقها الى السقوط!!
رصدها، والحيرة تقتات منه (ترى بأي عين أراها؟! هل بعين القلب أم بعين العقل؟! أأكتبها قصيدة شعر أم قانون فيزياء؟!) (فتنة هو الجسد!)، قال هذا وهو عاقد العزم على ان يتمدد أرضا، قريبا منها، واضعا كل تفاصيلها أمام كل حضوره حيث لا مسافة بين اكتمالها وحيرة نظره الا قامة الجذع الذي تعلق عليه بهاءها تعلق شهيد على نقاء صليب!!
مرت نسمة ريح...
داعبتها.. تحركت قيد نبضة، فهفا قلبه نحوها متوجسا: (هل تعشقه، أم أن هواها من نصيب غيره؟!)
تقاذفته الهواجس كما تتقاذف الريح اكتمال الثمرة...
لعن اليوم الذي مارس فيه الحياة عبر بوابة الفيزياء... متشككا صار من كل الأنظمة، ومن منطقه وعلمه: (كيف قضى العمر كله بين مراقبة الكائنات وهي تتحرك، او متابعة الجمادات وهي في طور السكون؟! وتلك الرموز والأرقام التي ينقشها في دفاتره، كالحجب والتمائم، ماذا أضافت له غير الهلوسات والهذيانات؟! ثم، هل كل هذي الظواهر التي حرث، بتتبعها، ربيع عمره، تساوي لحظة تأمله لفتنة الثمرة الآن؟!)
اشتدت حركة الريح....
تداعت في ذاكرته صورة ذات الثمرة البكر في بداية الخلق حيث لحظات التأسيس الأولى للفيزياء، وللثمر، وللشجر، وللبشر؛ كان هذا بعد اكتمال السماء والأرض بنفخة في صلب التراب... التراب حبل بذرة... البذرة أوجدت شجرة... في الشجرة سكنت ثمرة، تجسد فيها الجمال شهوة أغوت آدم، فكان سقوطها الأول من رحم الغصن الى دفء فمه، ثم خروجه واياها من لذة قبة السماء الى حياة حقول الأرض!!
كان موقنا ان طريق السماء الى الأرض، كما طريق القمة الى القاع، لابد لها من المرور عبر ثمرة تكسر قداسة تقاليد الفيزياء!!
خفق قلبه عند جملته الأخيرة فانفصلت الثمرة عن الشجرة... انزلقت من مكانها كأنها تريد القدوم اليه، كأنها تستعجل الحلول أمامه بكامل تاريخ فتنتها منذ السقوط الأول، حتى هذي النبضة الأخيرة...
مشوقا لها صرخ: (انها الثمرة التي أريد!!)
تابع سقوطها وهو يهذي: (أقسم انها هي... لقد وجدتها... وجدتها!!)
تلقفها مثل عشيقة، وحملها كبعض منه...
أخذ يركض حاملا اياها، صارخا: (وجدتها.. وجدتها...!!)
أيقن أن الثمرة اكتملت، فسقطت تحت تأثير جاذبية عشقه لها.. حضنها بلهفة..
داراها بين يديه، ملساء، مستديرة، تتلألأ كأنها مشكاة نور.
أغرته بحضورها، فهم بها...
تساءل: (ماذا بعد أن أتت اليه كالبشارة من السماء؟! هل يبقيها كاملة كما عشقها، فتذبل من جور الزمان، أم يقضمها بشهوة، فتتحقق بذلك لعنة الكمال؟!)
أوشك قلبه على الانشطار من شدة دفء التصاقها بيديه.. قربها من فمه، فتراءى له آدم الأول، ماضغا التفاحة الأولى بعد أن تهدمت كل قلاع صبره أمام اغوائها له!! قربها أكثر من شفتيه، ثم احتضنها بأسنانه قاضما اياها بلذة عمر من الانتظار!!
نظرها بعد أن اجتزأها...
حدق بها....
صارت مبتورة، وما عادت أمام ناظريه كاملة الحضور كما في البدء...
اختلت صورتها في ذهنه، واهتزت رؤيته لها، فاستعاد مهابة لحظة السقوط متسائلا: (لماذا سقطت بعد أن اكتملت؟! وهل جاذبية حضوري أم جاذبية الأرض ما اسقطها؟!)
قضمها مرة أخيرة مستحضرا فتنة التفاحة الأولى لجده الأول، ثم أخذ يرسم قلبا وأرضا فيما تبقى من رموز قانون الجاذبية الذي اكتشفه!!

---

* قاص من الأردن.

فتنــة الســمر *

الحســـن بكري *

يروي الأقوام أسطورة أجوبا على تعاقب الفصول، رووها في بلدات المملكة الشمالية الطالعة حيث أقام أحفاد نوبة ألوة وبقايا الأنج وفقراء القبائل العربية، من فضلوا العيش في نقاء عرقهم الصحراوي العتيق، وكذا بأقاصي حدود المملكة الشرقية، في بقاع قبائل البجة بلغاتها التبداوية البديعة وفي الغرب جهات جبال الفور وسهول الداجو والتنجر والزغاوة وبالصعيد الأعلى نواحي جبال موية واحراش الشلك ومسايل دار دينكا.

في الشمال يروى انها كانت في السابعة والعشرين حيث طلعت مثل بدر ترقص بصحبة بناتها، نهيري ومدلونا وعشتر، كبرى بناتها عمرها خمس عشرة! ويروون ان اجوبا كانت روحين في جسد واحد فهي قديسة بتول ومومس فاجرة.

يبدأ رجل سليل عائلة أنجية الحكاية بامرأة فاتنة، تنثني بجسدها ناحية كفلها حتى يلامس رأسها الأرض، ليتكم رأيتم ربلتيها العبلتين وعجيزتها وخصرها الدقيق، الضامر. مازال الناس أينما تتجه يحاولون السير على خطى رقصها، هيهات! فتلك رقصة فذة، لا رقص سابقها ولا تاليها.

يقول الأنجي: رأيتم أولاد الهواريب، يمشون في دروبها، يحفزهم عمشهم القديم. بين ضلوعهم ترقد أفئدتهم الوجّافة: زاخرة بالغناء،فاجرة، مضينة، تواقة! ما اتفق الهواريب على أمر اتفاقهم على الغناء والرقص.

يقف طابور فرقة المعازف التليدة؛ آلات الايقاع الكاشتية: توارثت الاجيال فن صناعتها طارفا عن تالد لأزيد من ألفي سنة، من لدن كاشتا العظيم حتى أوسابيوس الخامس، نحاسات يبلغ علوها قامة رجل وقطرها من الحافة الى الحافة، تسعة أذرع، مجلدة بجلد الزراف ومشدودة بحبال السعف المفتول جديلة فوق جديلة، ترق الآلات الشبتاكية حتى تغدو دفوفا دقيقة قطرها فتران او ثلاثة تضرب بعيدان الورد التوتي.

يقز غلام أسود، يسأل:

– مولانا، صاحب الأحاجي، قلت ان لديهم نايات قرون جاموس، ووازا، وربابات مجلدة بجلود قرود جبال دندرة؟

– أجل لديهم.

يقول الأنجي، قد اخذ بالحكي حتى كاد يشرق.

ثم لما ذهبت الغصص صرخ في الغلام:

– أما تدعني أكمل؟ كمل عمرك يا سليل الهالكين!

ويصرخ في القوم:

– يا ناس: هذا هو الكلام المؤدي بي الى التهلكة،كان وجهه مشرقا بنار السرد.رآه جمهوره تغمره المسرة حفياً اذ عادت الأوصاف والكنايات.

– الآن اسكتوا، اسكتوا.

ويمضي يسرد:

تصطف فرقتهم على مد البصر، تصطف من حدود سوبا الغربية الى ضفاف النيل الاخضر، حدثني جدي عن أبيه عن أبيه قال: وقف مغنيهم، مديد القامة، سمهري، عسلي البشرة، ناعمها، حديد البصر، سميعا. المغني يبتسم سعيدا اذ وقفت الفرقة متراصة صوب النهر، لا أول لها ولا آخر. غنى فكأنه حدا بأناشيد الغاب وتغاريد السهوب. والفرقة الموسيقية تصدح فيبلغ نداؤها الأقمار بل يسافر حتى منابع الضوء السحيقة فوق قمم الشموس وحذاء تخوم المجرات.

يقاطعه الغلام الأسود ثانية، مكتظة عيناه بصفاء من تنزلت عليه أزمان سعادته الكبرى:

– موسيقى على مدى البصر!

نظر اليه الانجي فأبصره تلفه الموسيقى، فطن الانجي لبهجة الطفل الدقاقة. قال:

– أي بني. موسيقى من هنا،

– قال يشير بسبابته.

– الى هناك.

واشار باصبعه خلف أفق سوبا البعيد.

جمع الغلام الاسود أطرافه وقد علتها قشعريرة الموسيقى. لمس محبة الحكاء الانجي وداخ من توالي مسرتي الكلام والغناء، سكن مع جمهور الساكنين، مضى الأنجي يحكي:

جاءت سوبا بهواريبها، هل قلت هواريبها؟ كيف قلت ذلك؟ لأعيد القول: جاء اخوالي الأنج، وأعمامي القرقياب يشهدون رقصة أمنا أجوبا وبناتها. ظن بعضهم انها رقصة الموت. والله رأوهن يتقافزن كالعصافير، يتسلقن الاثير، فشهدهن الألويون يرقصن في عرض الفضاء ثم يهبطن، تذهب خطاهن وتجيء

---

* كاتب من الســـودان.

بحساب دقيق، موزون محكوم، والعجيب ان الرقص كان ينظم موسيقاه من تلقائه. فتسمع وترى الرقص والموسيقى، يضجان سوياً ويسكنان، ينفلتان فيعلوان ويهبطان ويرقان فتسكت الموسيقى وتهمد الحركة ثم ينبعثان من جديد فلكأنهما لا سكتا ولا همدا.

ثم جاء الامراء مثلما حدثتكم تلك المرة، أمروا بالموسيقى فكممت أفواهها وبالرقص فقيدت سيقانه، ثم ارتدفوا النساء حتى قصورهم عند ضفاف المدينة. وحتى اليوم، ما ان يأتي الفيضان حتى يتدفق النهر جهة سوبا بالغناء القديم، نفس الوقع وذات الكلام، ما هو بتأليف بشر ولا هو بسحر شياطين.

x x x

شيخ خاسة جبال الساحل، ستقول القبيلة، هو سليل الهواريب العمراب من ناحية أمه. سرق فتى يدعى عمران فتاة خاساوية من مراعي القبيلة الصيفية جهة اركوتات، وهي أراض ممرعة في ظاهر عقيقا.

عادت المرأة المسروقة تصطحبه بعد غياب طويل.

هتفت مهددة:

– من يرشه باللبن أرشه بالدم!

قالوا لها:

– ستجعلين منا مضغة في أفواه القبائل.

شحذت خنجرها، قالت:

– المهم!

ثم شهرت الخنجر، صاحت في وجوه أشقائها:

– ما عندي لكم غير هذا!

سنة كاملة وهي متنمرة تذود عن عمران.

كان عمران قد جاء بخبله القديم وصاحبته ظلت مفتونة بفحولته الطائشة. وفي لهفتهما المجنونة أنجبا في ثلاث سنوات دريس، وهمد وأكد. بعد سنوات تحصى القبيلة قطعانها فتلفي ثلثها قد ذهب. ينتشر الحب الهائج الذي جلبه عمران وصاحبته فوق القمم وفي الوديان وبين الشعاب وعند السفوح، صبايا وصبيان دون سن الرشد ساورتهم رعشات جسدية مبكرة، شيخات وشيوخ أتقياء شرعوا يفتشون دون كلل عن وسائل لازالة الغضون وكبح العلل، زوجات وأزواج مصونون غدوا زائغي النظر، فالتي الهوى.

بعدها رأوا أطفالا على مدى مضارب القبيلة موسومين بملامح سهلية، صخابة. كان المطر قد جاء غزيرا بطول شهور الصيف فزعموا انها نجوم الرجل الصحراوي ذي الهمة السامية قد قلبت النواميس. ثم شهدوا الجرب يجتاح قطعان الابل والكلاب. ورأوا اسراب الغربان، والرخم والنسور تجتاح وديانهم قادمة من الشرق فأدركوا ان للاعرابي الغريب صلة وثيقة بما حدث. امرأته ايقنت انها روحه الفاتنة قد نهضت تطيب الآفاق الجبلية بدوامات عبقها الهدارة.

قالت تحذره:

– عمران ، قومي هؤلاء مزاجهم أسخن من نار.

رد بهدوء لم تعتده فيه:

– أقول لك ما سيفعلون.

تطلع ناحية شرقه البعيد:

– ستشرق الشمس ذات يوم عن عشرات السيوف تتقاتل، عشرات اليّ وعشرات عليّ.

قالت:

– قومي لن يرفعوا سيفا واحدا من أجلك وسترى.

ضحك ضحكا معتوها، حين سكن قال:

– صبحئذ سنرتدف ناقتنا ونولي الأدبار، ليس لدينا أي مشكلة مع ناسك هؤلاء.

بعد سنوات أخرى يكون هوى ذو سمت سامي مراوغ قد استعمر الجبال الساحلية كلها، علامات شهوة خطرة تسللت الى العيون النجل، والشفاه البحرية الزرقاء ووقع وجيف الافئدة ورأى عمران أصنافا من المحبة لم يجلبها معه من رحلاته الغبراء خلال صحاري جزيرة العرب وعبر بحر المالح وسهول النهرين ثم في عودته الماجنة حتى جبال الساحل. سمع فحولا بقامات هائلة يصفون لون سقوف أفواه نسائهم ويقدمون جردا دقيقا لأهدابهن ويتحدثون عن نكهات ضجيعات مقيمات في أرياف ضفاف النيل الكبير.

لما خرج قبليون بغضب باهت ينافحون عن المحبة الساحلية القديمة، كان دريس وهمد وأكد قد اصبحوا فرسانا مغاوير. مالت مئات السيوف تناصرهم. سيطروا على الجبال في الساحل وطلعت مشيخة الهوى الباذخ حتى سواحل عيذاب وانحدرت فبلغت مصوع وجزائر دهلك ومضارب البدو في الصعيد الأعلى.

عمران كان يرغي كبعير يوم ارتدف صاحبته وولى غربا ليقيم فوضى لهوى لا يخضع لشريعة المشيخة أو حكمة القبيلة.

x x x

في تشردهم الأبدي رددوا دون كلل نفس الاساطير حول السماء. وعلى نحو ما وجدت أجوبا نفسها بينهم، هل كانت أجوبا تدري أن أسمارها ايضا ستأخذ طريقها عبر الفيافي لتستقر في قصائد آلهة امبررو ** المرهقة جراء تجوالها السرمدي؟

الهة التلال المقفرة عاشت خلودها الساطع بخمول يتلف الاعصاب، تراها فتظنها ذات شهوات متكلسة، وستقول: انها

قطعا ذات عضو متغضن وثديين مترهلين. اهملت زينتها بتجرد خالد، فرآها آلهة ناحيتها نموذجا لأنثى خالية من المحاسن، كانت عانتها كثيفة تتدلى بين قدميها مثل حزمة سعف وشعر ابطيها طال حتى ان الرياح الصحراوية الصرصر كانت في أوان هبوبها ترسله من بين يديها ومن خلفها فيمتد حتى يغطي وجهها وظهرها وعجزها.

فتى امبرراوي وسيم جاء سوبا مساء هبط نور الدين على ليلة السمر تلك. هبوط نور الدين المفاجئ لم يكن مفاجئا له بالمرة. يعرف ذلك الامبرراوي كيف يطير على ظهر ثور بل يعلم ان تلاوة أوراد خاصة تمكنه من الطيران حتى دون الاستعانة بدواب من أي نوع. سمع الفتى نور الدين يحاور أجوبا. أصلح الامبرراوي من شأن جبته الملونة، كحل عينيه بكحل جبال العوينات الاصلي وتيقن من تدلي قرطيه باتزان الى أسفل ورجل شعره وتعطر. عموما، في لحظة استعداد أناقته القصوى ثم مد يده واطمأن لوضع كنانته المدروعة على خاصرته اليسرى، كانت ملأى بالنبال وكانت قوسه مشدودة الوتر وقابعة بجنبه بعناية.

نور الدين اقترح اطلاق نبل، بالطبع لمزيد من الابهار، قهقه الامبرراوي فخشى ان يكون السمار الألويون قد سمعوه؛ لن يكون بوسعهم رؤيته، فهو يعتمد على تقاليد اختباء قبلية موغلة في عراقتها. سمع نور الدين يسعى لاهثا لاستمالة أجوبا ورهطها من نساء سوبا. ربما يفسد عليه الفتى الطيار أحلامه في خلع أثواب اختبائه في مخدع احدى السامرات، فأولئك النوبة سرعان ما يفقدون اتزانهم ازاء مهارات تخص أرواحا قادمة من فضاءات لم يطرقوها.

سمع أجوبا تسأل نور الدين:

– نبل؟ أي نبل؟

تلفتت يمنة ويسرى ثم أضافت:

– هل أنت من امبررو؟

الفتى الامبرراوي قفز الى أعلى حتى كاد اهاب اختبائه يسقط، سعل سعالا حادا فازداد اضطرابه، أجوبا سمعت سعاله، بل انها في غمرة ارتباكها التصقت بعجيزتها عليه. اطلق الفتى صرخة نشوة حادة. أجوبا في ارتباكها المتصل هتفت:

– يا عيسى!

ظلت متصلة الارتباك.

الفتى هو الآخر هتف:

– يا الهة التلال المقفرة!

في لمح البصر جاءت الالهة. خلع الامبرراوي جبته وبصحبة الهته جلس ساكنا يسمع ويرى. نور الدين أطلق عشرين نبلا متتابعة. تذهب كلها في اتجاه القمر وتعود، تحط على بعد شبر واحد من قدميه مترادفة الواحد فوق الآخر، محدثة صليلا متواترا. الالهة نفسها أصابها الذعر. اما الامبرراوي فقد كاد يفقد رشده، ستوحي الرماية المتقنة حتى مداها الأقصى رمية الفتى الامبرراوي يوم الجبل.

سيتذكر الفتى الذي حدث تلك الليلة البدرية الى آخر أيام شيخوخته،ليلتها سيشم عطر أمه المميز يتدافع اليه من جهة البدر. يجري حسابات سريعة، فيقيس المسافة التي تفصل بين خبائه وصوت عواء الذئاب– يستثني بالطبع عواء الذئاب التي تندب بزوغ البدر. يكرر استنشاق العطر الهاطل، فيدرك انه يتدحرج من جهة الجبل، لن يتجاوز الامر لديه مرحلة الشك العام فقط. سيبدأ الامر يسوء فعلا عندما يذهب على اثر شذا أمه المتدافع من أعلى الجبل. يتحول أريج الغزل الرهيف الى عبق حب كثيف، يعيد اجراء حساباته فيقيس المسافة بينه وبين بؤرة الحب المتأجج. زيادة في الحيطة يستعين بتأوهات اللذة وخوار الأمير النوبي التليع، اورفيولا، بقامته المديدة ذات الاربعة أذرع. سيهبط من الفرس ويخرج نبلا فينصبه ثم يصوبه جهة البدر. يظل مصوبا وساكنا مثل فهد، سيطلق النبل، ويضع كفيه مثل قمع حول فمه لينادي أمه:

– أمي، اقفزي يمينا! يمينا، يمينا يا أمي!

يمضي بفرسه يعتلي الجبل. سيلفي نبله منغرزا في ظهر النوبي من جهة القلب فيقضي نحبه عاريا، منتصبا تتدفق رائحة الحب من جسده اللامع.

لكن ليلة السمر تلك عجب الفتى الامبرراوي لرماية نور الدين. نظر جهة الهته المذعورة وهتف مبتهلاً:

– أنجديني يا الهة التلال المقفرة.

الالهة، بصوت مرهق قالت:

– لا تضيع وقتك في الادعية الفارغة.

عيناه الكحيلتان تسمرتا على وجهها، رآها تسحب عتاد زينة كامل من جرابها: مرآة عتيقة مدية حلاقة حادة، صمغ عربي مخفف بالليمون لازالة الشعر، دلكة، عطر خمرة، ودق، لخوخة، حطب سلم وطلح وعشرات وسائل التجميل.

اقترب منها ثم همس في اذنها:

– مولاتي تتزين؟

رآها منهمكة تزيل عنها بوارها المتراكم لتمسي جميلة كظبية. قالت هامسة:

– قد عشقت مولاتك، هامت بالفتى الرامي.

– تقدست مالكة الأكوان المقفرة.

– أي، تقدست في يبسي وفي خصبي.

وفي مزاجها الطيب، شاءت ارادة الالهة ان تخضر جبال الفور وتتدفق عيونها، وفي رواية أخرى،فان الجبال قد خلقت تلك الليلة، خصيبة، ملتفة الشجر حلوة الثمر، او في رواية ثالثة، انزلت الالهة جنة من السماء فأينعت الجبال، هواؤها بليل وماؤها سلسبيل.

×××

اللغز الذي أعجز القرقياب اصله نوبي، ضاهى «الأصحاب» نسخ مختلفة من قصيدة لميناس، ورد اللغز في نسخة وسقط في الأخرى، الاصحاب رجحوا ان تكون أجويا هي من سربت اللغز الى القصيدة.

صحبت أجويا الفتى الامبرراوي فاشتعل جسدها قشعريرة. سمرها تلك الليلة غدا ناعما كالحرير. وسمع الألويون أشعاراً لثلاث شاعرات نظمن قصائد من وحي ليلة القشعريرة فوجدوها قد اتفقت في وزنها وقافيتها، وكرروا سماعها فاتفقت موضوعاتها ثم سمعوها من بعد تتطابق مفردة فمفردة. بعدها ادركوا ان تلك القصائد ما هي الا سمر أجويا الحريري الذي ألقت بعيد مجيء الالهة الجوالة.

وقد انتهى الفتى بمخدع أجويا فوهبها نضارا جديداً. قال لأجويا:

– قد بورك جسدك من فوق سبع سماوات.

لم تفهم، رأت الفتى في أكمل هيئة، جملت وجهه الاصباغ وازدان بقرطين، سلاسل وأسورة، كحيلة عيناه، ممشوط شعره، متطيب. وفي ارتعاشها اللذيذ تضيع حكمتها فتسأل:

– كيف؟ كيف؟

– أرأيت اذ ابتهلت ليلة السمر؟

– ابتهلت اذ حلت بي الرجفة.

– بالضبط. تلك بركة مولاتي، تقدس سرها.

ازداد الأمر تعقيدا على تعقيد. اضاف:

– نور الدين الفزاري أمل أن يأخذك مني.

– أهذا صحيح؟

– اذن لماذا الطيران وفيم الرمي؟

– آه صحيح.

– هو رام لا يبارى، ما في ذلك شك، قد أغوى الالهة.

– أي الهة؟

– ملكة القفار.

– الليلة نور الدين بين يدي امبرراوية اذن؟

– هو كذلك.

هذه ليلة الدفء الأشهر في تاريخ المملكة الالوية الواهنة، على أثرها جادت قريحة الامبرراوية بالخلق الخصيب فنشأت جبال الفور؛ قالت لها كوني فكانت. ومن ليلتها وهي تشيد بلا كلل البساتين والمروج، في سويعات انهماكها تخطئ هدفها لتنمو السدود العشبية الكثيفة فتعوق الملاحة بالمراكب الكبيرة او تنسى ضبط معدل نمو الاشجار فتنطلق هذه تتطاول حتى تكاد تخترق السماوات وتمسي متاهة هائلة تضل بها قطعان القردة بيوتها فيلفيها الصيادون نافقة من حسرة الغربة والحنين الى الاوطان.

أجويا ألقت اللغز على الامبرراوي.

– سيحتاج قومك الى اللغز. خذه معك الى قومك.

قالت اجويا للفتى.

ولما رأى عينيها تبرقان بمحبة ماكرة قال لها:

– قومي أم قومك؟

– لا فرق!

واذ شمت رائحة جسده وتذوقت لعابه وماءه وعرقه، فقد علمت أي نوع من النساء أمه. رجح لديها ان فتى مثله يظهر في كل خمسة أجيال مرة، تتضاءل الغلمة في الرجال الى نحو متدرج من الجيل الأول نزولا الى الرابع، ثم تتدفق بغتة في الجيل الخامس بعد ان تكون قد همدت او كادت في الرابع. ومن الطريقة التي يغمز بها ويكوع بها، ومن استدارة عجزه وضمور بطنه ونونية حاجبيه والغمازة بأسفل ذقنه فأمه امرأة فاتنة الى حد لا يمكنها من كبح غرائز الهوى فيها.

قرأت كفه. قالت:

– ستعمر حتى تبلغ المائة.

طرب وضحك. قال لها:

– ثم؟

– تثري وتمتلك قطعان البقر والابل.

ازداد طربا فقهقه. قال:

– ثم؟

– ستقتل أميرا نوبيا يغوي امرأة تحبها.

هتف:

– كذب العرافون وان صدقوا.

قالت:

– ستقتله اذا طلع البدر من المشرق مقدار خمسين رمحاً.

– لن أفعل.

– ستلفيه قد تبطنها فحرثها.

– أعوذ بالله!

★ جزء من رواية بنفس العنوان في طريقها للنشر

★ ★ امبررو قبيلة تسكن غرب افريقيا وتتجول بأبقارها حتى تخوم السودان الشـرقي.

ضوء أحمـــــــــر

هديــة حســـين *

إنها الثامنة صباحا.. ذكر الحمام يدور حول أنثاه على سطح العمارة المقابلة لنافذة مطبخي.. أنا أغسل الأطباق بضجر.. علي أن أنهي كل شيء قبل بدء المؤتمر، وبضجر مضاعف استعرض الاجتماع السابق الذي عقده مديرنا العام... سجائر، وأقداح شاي، كعك وقهوة، ساعات تمتد الى ما بعد نهاية الدوام الرسمي.. يقول مديرنا العام بعد أن يلقي نظرة سريعة على الوجوه:

- علينا أن نكون أعلى من مستوى المسؤولية.

ثم يرمقني من دون الأخريات بنظرة تخترق ثيابي.

تهرب انثى الحمام.. يلاحقها الذكر وهو يهز برأسه في اندفاعات متتابعة.. تقفز صوب جدار آخر.. التعليمات على باب القاعة تقول (يرجى من السادة المجتمعين عدم التدخين).. يواصل المدير: انها حياتنا ومستقبل الاجيال القادمة... يطفئ سيجارته ثم يوجه الكلام للسكرتير مركزا نظراته على مكان ما.

- دوّن كل شيء.. سنرفع تقريرا بذلك للوزارة.

تتحرك أصابعي حيث القى نظره.. أتأكد من سلامة أزرار قميصي.. أقول في سري: اللعنة على هذا الصدر البارز، انه سبب الكثير من متاعبي.. راكب حافلة- قبل يومين- غازلني بعبارات فاضحة وكاد يلمس صدري لولا أنني كنت منتبهة.. أحاول تذكر وجهه، واذ تصطدم عيناي بعيني المدير اقول مع نفسي: انه الوجه ذاته.

طارت انثى الحمام، تبعها الذكر حيث حطت... الفضاء ملبد بغبار أصفر باهت، انها نهايات الصيف... أرمي بصري الى الأفق الداكن.. تعود أنثى الحمام ويستقر الى جانبها الذكر.. انهما الآن يقفان على منظومة هوائي التليفزيون.. يسقط كوب الشاي ذو العروة من يدي، تنفصل العروة.. عليَّ أن أنتهي من غسل الاطباق.. الساعة العاشرة يبدأ المؤتمر عن تلوث البيئة.. أشعر بجفاف في حلقي.. سعلت كثيرا ليلة أمس بعد أن تشبعت رئتاي بالدخان الكثيف الذي ملأ قاعة الاجتماع.. استوقفني سكرتير المدير العام وأنا أهم بالخروج وهمس في أذني:

- المدير بانتظارك في غرفته.

يحوم ثانية ذكر الحمام.. لا معلومات لدي عن اسرار عالم الطيور ولا يمكنني أن أحدد ايهما أكثر شبقا، الانسان أم الطيور.. يخيل اليَّ ان الطيور أكثر وضوحا منا نحن البشر في الوصول الى الهدف، فلكل طير أنثاه، في حين لكل رجل نساؤه.

دخلت الغرفة وفوجئت بأنها تغيرت كثيرا خلال شهر من وصول المدير العام الجديد الذي يبدو انه ذو نظرة (ثاقبة) لدرجة انها تخترق الثياب وتذهب الى أبعد مدى... انغلق الباب من ورائي وانفتح الضوء الأحمر.. تجولت عيناي بسرعة على الاشياء.. ستائر من الدانتيل الأزرق مكتبة زجاجية الواجهة من النوع الايطالي.. موكيت بدوائر متداخلة يناسب نوع الستائر.. نباتات ظل متسلقة ترمي أغصانها الهشة على حاملات خشبية مربعة التشكيل.. كان المدير في هذه اللحظة يعطي أوامره الى سكرتيره بعدم تحويل المكالمات الهاتفية بعد ان رفع سماعة تليفونه الخاص.. جلست قبالته حيث أشار من دون أن يتكلم.. ابتسامته فقط قالت لي: تفضلي.. تحسست أزرار قميصي ثانية، اتسعت ابتسامته وهو يلاحظ ذلك.. سحب نفسا طويلا من سيجارته ثم نفث الدخان وهو يقلص من اتساع عينيه.. وضع السيجارة على حافة منفضة ذهبية الاطار قبل ان يندلق صوته:

- سمعت عنك أخبارا جيدة.. انت موظفة مجدة تستحقين المكافأة.

هل تسارعت دقات قلبي؟ تخيفني كلمة (المكافأة) تلك.. أراد رئيس الشعبة ان يكافئني مرة، وحين رفضت، نقلني الى

* كاتبة من العراق.

المخازن، مع انني أحمل شهادة أعلى منه.. أعاد السيجارة الى فمه وامتص كمية من الدخان:
- لا يمكن أن تعمل واحدة مثلك بالمخازن.. لا اسمح بهذا العبث مرة أخرى.
وراح يعبث بنظراته.. لملمت ساقي حين اكتشفت انهما متباعدتان قليلا، برغم ان تنورتي تصل القدمين.
- لكنني مرتاحة في المخازن.. لقد ألفتها.
أجاب وابتسامة رقيقة ترتسم على شفتيه:
- انها غير صحية.. ماذا نفعل منذ اسابيع؟ نجتمع.. لماذا؟ من اجل حياة انظف.. غدا يفتتح المؤتمر.. وضعت شعاره بنفسي (مخاطر تلوث البيئة على الصحة النفسية).. المخازن رطبة.. بلا تهوية.. خانقة.
وشعرت بالاختناق حين راح يشعل سيجارة ثانية ويتلاعب بتشكيل دوائر متتابعة في فضاء الغرفة.. لا أجرؤ على القول ان نقلي من اختصاص رئيس الشعبة أولا.. ثم انني لم أتقدم بطلب نقل.. ربما كنت أفكر بذلك بعد مرور عدة أيام على عملي في المخازن لشعوري بالغبن الكبير الذي لحق بي، لكنني اليوم لا أعير الأمر أية أهمية.. لقد ألفت المكان ووجدت فيه بعض الامان حيث لا أحد يدخل الا لأمر ضروري يتعلق بتخزين المواد التالفة والملفات القديمة، وتشارك معي ثلاث موظفات عندما يحين الجرد السنوي.
هل قال شيئا؟ لم أتبين الحروف التي تلاحقت والجمل التي تساقطت من بين شفتيه.. تحرك كرسيه الهزاز ونهض من مكانه باتجاه النافذة، ألقى نظرة سريعة الى الاشجار الباسقة والعصافير الهاربة، ولاحظت خلال ذلك انه أقصر مما كنت أراه.. ثم خيل لي أنه يعبث بأزرار بنطلونه، التصق نظري في دوائر الموكيت المتداخلة ومعها دار رأسي:
- هل أنت متزوجة؟
فاجأني فاصطدمت الحروف بين شفتي واندفعت مرتبكة:
- مـ.. ط.. لـ.. قة.
اتسعت مساحة الفرح في عينيه فأحسست انني تسرعت بالاجابة.. ذكر الحمام يفتح جناحيه ويدور حول أنثاه، والغبار أصبح أكثر كثافة:
- ما رأيك بالعلاقات؟
- لا أجيدها.. استاذ.. انا مرتاحة بالمخازن.
ضحك ضحكة عالية.. استند على مرفقيه، تشابكت أصابعه تحت فكيه، وهمس برقة متناهية:
- انت تجيدين أشياء كثيرة.

ثم فجأة ارتدى وجهه قناعا رسميا:
- سأنقلك الى شعبة العلاقات.
ورقّ ثانية:
- انها تناسب امرأة مثلك تمتلك هذا الوجه الجميل والقوام الممشوق و... نظر الى صدري.. خلف الاضلاع كاد النبض يتوقف.. ولاحظ ارتباكي:
- هل أنت خائفة؟
- مرتبكة قليلا.. انني...
وجاء صوت السكرتير عبر جهاز الانترباك:
- استاذ.. الوزير على الخط.. قلت لمدير مكتبه ان تليفونك الخاص معطل.. سأحول المكالمة فورا.
وعاد القناع الرسمي سريعا.. قلت مع نفسي.. شكرا سيادة الوزير

× × ×

رتبت الأواني ونفضت يدي من الماء في اللحظة التي طار فيها زوج الحمام واختفى وراء أحد الجدران.. دخلت غرفتي وجلست أمام المرآة أصفف شعري، وضعت ماكياجا خفيفا على بشرتي، فتحت دولاب الملابس واخترت تنورة طويلة وقميصا مناسبا.. سبقتني خطواتي الى قاعة المؤتمر.. استوقفني في الممر سكرتير المدير.. سلمني كتاب نقلي الى شعبة العلاقات.. لاحظت ابتسامة خبيثة على شفتيه وهو يقول: المدير العام بانتظارك في غرفته.

× × ×

تحت الأضواء الكاشفة بدت ملامح المدير قاسية، وأمام مكبرات الصوت ألقى كلمة الافتتاح بنبرات غلبت عليها العصبية.. أنا أجلس في الصف الثاني.. أتشاغل من حين لآخر برسم دوائر وخطوط متقاطعة على كتاب النقل، وأرى في مرآة ذاكرتي انثى الحمام تطير بعيدا.

× × ×

عبر النافذة اتطلع الى الشارع.. العمارات والبيوت العتيقة التي تقبع خلفها تكتسي بلون رمادي يحجب زرقة السماء.. أسراب الحمام تحلق عاليا... تصبح مجرد نقاط تتلاشى في الأفق.. سيارات (التاتا) تمضي مسرعة وتنفث سموما، كأنها أرواح تحاول التخلص من اشباحها.. مذيع التليفزيون يستعرض أهم الأخبار.. البيئة ملوثة على الرغم من كل التوصيات التي انبثقت عن المؤتمر.

نـــار امـــرأة

محـمـد عزالدين التــازي ★

ظلت معلقة في فراغ، كدمية مربوطة من أطراف خفية بخيوط لا مرئية، ترتدي فستانها الفضفاض الطويل الأحمر ذا الذيول المنتشرة حول أطرافه السفلى، وكانت تلك الذيول تتشعب مع حركة الرقص وتذهب بالفستان، وبكنزة نحو هالة من فراغ كبير يصير أكبر من اتساع الصالة وانفتاحها على متسع من مرافق الفيلا وأنحائها، وكل ذلك يقع تحت أضواء خلابة وكأننا في مهرجان.

ولم أدر متى كانت كنزة قد تعلمت الرقص على هذه الطريقة ولا متى خاطت ذلك الفستان، فقد فاجأتنا بخروجها من غرفة نوم والدها حيث اختفت هناك لبعض الوقت ثم خرجت وهي ترتدي ذلك الفستان وأخذت ترقص، وأنا بالرغم من زواجنا الذي مضت عليه سنوات لم أتمكن من التحقق من انها هي كنزة الا بعد مضي وقت، فالألوان التي اصطنعت منها زينة وجهها، والبقع الزرقاء على العينين، وتسريحة الشعر، كلها القت على شكل كنزة ظلالا غامضة مما جعلها تشبه احدى راقصات الفلامينكو او مهرجة في سيرك، وكل هذا اضافة الى نظرات عينيها، وتعلقها بالفراغ الذي بدا الجسد نفسه معلقا فيه، وذهاب تلك النظرات نحو غياب ذاهل مجنون، حتى ظننتها سوف تنهار وتبكي في منتصف الرقصة، او ستمزق ذلك الفستان على جسدها، وتخلط ما تكاثف من أصباغ على وجهها، ولكنها ظلت ترقص، ووالدها يبتسم لي، وزوج أختها يركز نظراته على صدرها وحركات جسدها خلال الرقص، وعيناه تلمعان.

عجبت كيف ترقص الآن وهي التي ظلت تتكبد كل لحظات الفرح بكلمات جارحة كأنها كانت خبأتها لتلك اللحظات، او بانزواء نحو حزن غامض ما كنت أجد له من الاسباب ما يجعلها تنكس نظراتها لأيام ولا تحب ان تخرج من غرفة النوم التي كانت قد صرفتني عن دخولها بصفة نهائية، وما كانت تمشط شعرها وتتزين الا حينما أدعوها للعشاء في أحد المطاعم، فتشترط هدية ثمينة مقابل ذهابها معي، وتقول هي التي سوف تختار تلك الهدية، فأفتح دفتر الشيكات ولما أهم بكتابة الرقم تقول لي وهي تضع يدها على القلم أنت وقع وأنا أكتب الرقم، ان كنت حقا تحبني، وتريدني جليسة لك على مائدة ذلك العشاء الذي دعوتني اليه، وأحيانا ينتهي ذلك الموقف الذي وضعتني فيه إما بأن أتجاهل كلامها فأكتب رقما محترما على الشيك وأسلمه لها، فترده لي، أو تمزقه، وتقول أنا لست طماعة ولكن أريد أن اطمئن على ان النساء الموشومات في عين اللوح لا يسيطرن على أموال زوجي، وأحسن ان تذهب يا عبد الحميد الى عين اللوح وتصرف مبلغ هذا الشيك معهن، ولن أقلق لانه مبلغ زهيد، واما ينتهي الموقف بالغاء دعوة العشاء، ولو حدث وذهبنا الى مطعم فهي تفتعل المغص في أمعائها أو معدتها وتجعلنا نعود الى الدار في الأوقات التي يخرج فيها الناس من بيوتهم عادة، وان أخذت المبلغ، وتعشينا، فهي تستعجل عودتنا الى الدار لكيلا تضيع منها حلقة من أحد المسلسلات، تشاهدها في تليفزيون غرفة النوم، وتطلب مني ألا أدخل، فلو كان العشاء والشيك شرطا في أن أعود للمبيت في غرفة النوم لما كانت قد قبلت.

★ كاتب من المغرب.

ظل والدها يمسك بيده المتشنجة الحركة على حافة كرسي الاعاقة وهو يتأهب بنظراته لاصطياد نظراتي، حتى يبتسم لي، ويدعوني من الاقتراب من أذنه ليهمس لي بأنها ها هي الآن ترقص، فرحة بنفسها وبزوجها، فلا داعي للقلق، أو التفكير فيما لا تحمد عقباه، وما هو أبغض الحلال الى الله تعالى كما قال نبينا الكريم، ثم يقرص أذني ويقول لي افرح بامرأتك يا عبدالحميد، كنزة غزالة، شف، ها هي فرحانة بك وبالعائلة.

وقفت على قدم ثم وقفت على رؤوس الاصابع، وأمالت عنقها ونشرت هالة الثوب حول جسدها ودخلت الهالة الكبيرة التي دخلنا معها فيها وصار البيت كله كهلام فنظرت نحو زوج أختها ونحو والدها وبدا لي وكأني لا أعرفهما، وتبدد من ذاكرتي ما كان يجمعني مع هؤلاء الناس وهذا البيت، وتمنيت لو كان بامكاننا أن نستمتع بالراحة التي يقدمها لنا هذا النسيان، فما بقي شيء من ذكرى كنزة يفرحني أو يخلج جسدي ويذكي عواطفي او يشعرني بحاجة الرجل الى احتماء دافئ بامرأته ويعيد اليه توازن نفسه ومواقفه مع تقلبات اليومي والاعيب السياسة ومع من يفتعلون عداوات لا أساس لها من أساس الصراع، ولا عيب أن يجد هذا العقل المكدود راحته في امرأة هي إلفه وشقيقة روحه وهي هدهدة اليد التي تبعث في تعب الجسد الراحة والهدوء، ولكن امرأة محتملة تأتي من الاخاييل هي التي يمكن أن تفعل ذلك، ولربما تأتي من الطفولة او من صحراء هذا العمر ومواطن تيهه وانهياراته، وتمنيت لو نسيني كل هؤلاء الناس، ليصبح بامكاني أن أتأكد من أن كنزة قد صارت شبحا غريبا كما أنا روح غريب في مكان جلوسي هنا في الصالون، كما انا غريب في أماكن أخرى، من أهمها، مكان غربتي الأول، غرفة النوم.

رقصت أمام زوج أختها، فملأ نظره من عينيها وجسدها وقَبّل ذيلا من تلك الذيول الثوبية وهو يمسك به فأعاق حركة رقصها وكادت تسقط، وتجاهلت أختها أن ترى شيئا من كل ذلك ولكنها التفتت نحوي وقالت لي هل يمكن لأحد أن يرقص بغير موسيقى؟

وعض زوج أختها طرف سبابته وقال لزوجته التي لم تكن تسمعه آه لو كنت ترقصين لي لفرشت لك طريقا بأوراق المائتي درهم، وبدت كأنها حقا لا تسمعه، وهي حالمة بعالمها الذي لم أحدد شيئا من عوالمه، فنهض وهو يضطرب في مشيه وعاد يحمل في يده كأسين شرب من أحداهما وسقى صهرنا برشفة من الكأس استبقتها شفاه برضا، وأشار بعينه ونظرته الى مزيد حتى أفرغ الكأس وقد كانت مترعة في جوفه، وحومل وحوقل، وتجشأ وقالت له حماتي أما كفاك ما شربت آ الحاج في أيامك، وقال لي زوج أختها أنت تعرف كيف تصب من تلك القارورة في كأسك فاتركني أسقي نفسي وأسقي الحاج، وسقاه بكأس أخرى قربها من شفتيه فجعل منها الحاج حليب رضاعة وكأنها ثدي أمه او مرضعته، وصار في تلك الليل زوج ابنته مرضعا له وهو نهم لذلك الحليب الذي كان قد تعود على الرضاعة منه من قبل.

ورقصت كنزة من غير توقف، وقالت حماتنا ها قد تفجر داء السكري وجعل احدى قدميه تنز وتنتفخ باستمرار، فأراد زوج ابنتهما العزيزة ان يسكتها عن هذا الكلام فأتى بقارورة عطر وأخذ يرش منها على عنق وثياب حماتنا العزيزة، ثم قال آه، هذا عطر رجالي، وذهب الى مكان فعاد بقارورة أخرى ورش منها على عنق وثياب وراحتي يد صهرنا العزيز، ثم قال آه لقد أخطأت فهذا عطر نسائي، واقترب مني ليرش علي من ذلك العطر فاعترضت بحركة من يدي واقترب من زوجته فاعترضت وقالت أنت سكران ولا تميز بين عطور النساء وعطور الرجال، وقال لها هما سواء، وضحكت كنزة وهي ترقص، فأخذ يلاحقها وهو يرش عليها من القارورتين معا، وضحك صهرنا كيخ كيخ بيخ بيخ، وظلت أخت كنزة كأنها غير موجودة، تقرأ في كتاب، وتسرح بأفكارها متجاهلة رقص كنزة الذي بدا مضحكا وطيش زوجها الذي أخذ يقبل يدي صهرنا من الوجه والظهر ويسقيه كأسا بعد أخرى ثم يقبل يدي حماتنا وهي تضحك وتقول له هكذا يكون أولاد الناس.

جاءت كنزة تقترب مني بجسدها الراقص فتجاهلت أن تلتقي نظراتي مع نظراتها، وظل والدها ينظر اليها ويبتسم بغباء وقد احمرت وجنتاه وانتفخت عروق راحتيه، وقال آخ على شيء طروح د الكارطة مشحرين، آ يما فين اصحابي وفين هي الليالي، أنا مشيت وتقاضيت، وقالت له حماتنا باسم الله عليك، باقي دارنا تغمر بالصحاب وبالخير، ولما جاءت كنزة ترقص أمام والدتها شدت على وسطها حزاما وضحكت، وحاولت أن ترقص جسدها

الثخين وهي جالسة، وأخذت كنزة تميل وتدور وتلك الهالة نفسها تتسع، لتخفيها وتخفي البيت كله في دوامة من الفراغ، فاختفى وجه والدها الجزار المقعد، واختفى زوج أختها واختفى معه ما كان في يديه من كأسين مترعتين، واختفت المدينة والمحاكم والسجون وما عاد ثمة سوى نار كانت تأكل جسدين لرجل وامرأة وقد التفا في ازار كان أبيض ثم تدخن ثم ما عاد يتقلب في الفراغ سوى ثينك الجسدين وقد شممت رائحة الشياط.

وتأملت تلك النار وقلت أنا رجل سياسة وعضو قيادي في حزب مهم فما معنى أن يكون سبب تلك النار هو هذه الأمور الخاصة جدا، التي لا تعني أكثر من ثلاثة أشخاص، بينما يحتمل أن تشتعل حرائق أكبر لتأكل الوطن كله، وليحتاج الى مواطنين مخلصين لهم تضحياتهم التي وحدها يمكن أن تبعث الوطن كله من رماد لا كالرماد؟ وعاد زوج أختها يضحك ضحكاته التي ما عاد من ورائها أو أمامها شيء سوى تآكل عظام تفحمت وبدأت تندثر، فهل النار تشتعل في هذا البيت، أم أنها تشتعل في المدينة والوطن، أم انها نار تشتعل في عيني؟

في مساء البارحة ذهبنا الى الضيعة وخرجنا الى الحقول المجاورة وكان زوج أختها يدفع عربة الحاج ويقول آه ها هو الهواء النقي وها نحن ننتشر في الأرض ونشم رائحة التراب ورائحة روث البقر، بعض الناس لا أدري لماذا يتضجرون من زقزقة العصافير عند الغروب وربما يكونون مصابين بالضغط الدموي، وحماتنا تقول سوف يحترق ذلك الحولي الذي وضعناه في الفرن، وأنا ذاهبة لتحضير العشاء، وكنزة تقول يا أمي أنا لن أتناول سوى قطعة من ذلك الطحال المحشو، الخراف المشوية طلعت في رأسي، وحبذا لو كان بابا بياع البيصارة ولم يكن جزارا، ولو كان عبدالحميد هو بياع البيصارة لكان أحسن من عشاءات المطاعم، وقالت حماتنا أنت يا كنزة تعلمت النكد من النكد الذي أفسد مزاج زوجك بخوضه في أمور السياسة، ولو كان ينسى الهم لنسيناه معه ولعشت ضاحكة فأنت ماتزالين كالوردة التي تتفتح، فلماذا صار وجهك منطفئا وصار شعرك يتساقط؟ وقال صهرنا دعي الرجل من لسانك فهو في ضيافتنا، ولو كان قد نجح في الانتخابات للبرلمان لكانت معه الحصانة ولما قدرت على أن تطيلي لسانك معه في الكلام، وهو سينجح في الانتخابات القادمة، والتفت نحوي وقال أتذكرك يا عبدالحميد وأنت ماتزال ولدا صغيرا في حومتنا، فداركم قرب التوتة، في درب البشارة، ونحن كنا نسكن في عين الخيل، وأتذكر أنك كلما رأيتني أمر في الطريق يحمر خداك من الخجل وتتنحى جانبا لتترك لي أن أمر، ويوم جاءت جدتك الله يرحمها بكل ما معها من خواتم ودمالج وخيط الريح الذي هو من اللويز وقدمت كل ذلك في سبيل الله للأيتام، يوم أردنا أن ننشئ دارا خيرية، وكنت أنت تلعب في الدرب، وتراني أنظر اليك فتخفض بصرك، وسبحان الله، فمنذ ذلك الوقت كنت أتمنى لك كنزة، فلما جئت تخطبها لم أفاجأ، وقلت هي الأحداث التي يخبر القلب بوقوعها، ولابد أن تقع، ولما انصرفت حماتي لمراقبة نضوج الخروف في الفرن طلب مني أن أقترب منه فأمسك بأذني وقال لي يا ولدي امرأتي هبلاء وكنزة امرأتك هبلاء فاصبر كما أنا صابر، وقال لي ها هي ابنتي العاقلة، وأشار الى أخت كنزة التي كانت تسمع كل ما قال، ومضينا حول النهر وأطراف الغابة وحكيم زوج بشرى أخت كنزة يشير الى الأقاحي النابتة حول الزرع ويتحدث عن السحب التي تنذر بمطر قادم ويحذرنا من برد المساء وما يمكن أن يسببه من زكام، ونصحني بالكف عن التدخين، وظلت بشرى تتجاهل كلامه بينما تحمست كنزة لعودتنا الى الضيعة، وكان والدهما مدفوعا في العربة، لا يختار هل يبقى قريبا من الغابة أم يعود الى الضيعة.

وفي الضيعة انتشرت الحرائق التي رأيتها تأكل الاشجار وأعشاش العصافير، والدخان الأسود يتصاعد، وقلت هل أنا منذر بشؤم، والبلاد تستعد لارساء قواعد الديمقراطية، فما معنى أن يحترق الخروف في الفرن وأرى كل الغابة تحترق؟ هل أنا سوداوي الى هذا الحد؟

وقال لي صهري الحاج، شف آ عبدالحميد، شفها ترقص وتبسم لها الله يخليك، ولكن حكيم هو الذي نهض في تلك اللحظة وأخذ يراقص كنزة وهي تميل على جانب وتحرك وسطها وتغمض عينيها تلك الاغماضات الفاجعة، حتى ظننتها سوف تسقط،وتعمل لنا مناحة، لكنها قبل أن تسقط، دخلت تلك الهالة وأدخلتنا فيها معها، وسمعت نفير سيارة الاطفاء، فلم أدر أجاءوا لاطفاء تلك النار التي شبت في جسدين تدثرا بازار كان أبيض، أم لاطفاء نار الغابة وأعشاش العصافير، أم لاطفاء نار القلب، ونار هذا الوطن.

أين الذبابة

يحيى بن سلام المنذري *

رن جرس الاستراحة ...

صفوف الدراسة لفظت ما في جوفها من أرواح صغيرة تراكضت بفرح وشغب لتتكدس أمام فم المقصف، خرجت أنت من صفك وتبعك الانكسار والحزن.. لأنك نسيت مصروفك اليومي في البيت.. رجوت ألا تأتي أمك كعادتها قاطعة كل تلك الأميال لتوصل اليك مصروفك المنسي، مائة بيسة.. خمسون للعصير والأخرى لفطيرة الجبن، مرات عديدة كنت تراها عند باب غرفة الدراسة والعرق يتصبب منها.. يدق قلبك الصغير رأفة بها.. توبخ نفسك على ذلك النسيان.. تستأذن المعلم كي تعطيك مصروفك.. فتشاهد الارتياح يكشف عنها تعب المسافة، وحينما تذهب يطاردها حنينك، تتشوق ان تركض وراءها وتحضنها لولا وجود المعلم، ورغم ذلك تنتابك الفرحة عندما تضع المائة بيسة في جيب دشداشتك.. وتفكر في الدخول الى معركة المقصف.. مرارا هرست نفسك بين الأجساد.. مرارا رجعت البيت دون طاقية، لتهدي أمك زهور الحزن.

الآن تمشي دون نقود.

تتطلع لجميع الطلبة وهم يتراكضون بدشاديشهم البيضاء وطاقياتهم الملونة، تلمح جماعة الأشبال.. تعرف انهم يقومون بتنظيم الطلبة في الطابور وفي الاستراحة، كان لكل فصل اثنان منهم، ولم تفكر يوما ان تنضم إليهم، لماذا لم تفكر؟ رأيت شبلا يركض في الممر.. قدماه مسرعتان تسابقان بعضهما.. لكن ضحكاته تسبقهما، وعندما اقترب منك، ودون سبب يذكر، مددت احدى قدميك بسرعة واسقطته بقوة حتى اصطدم بكامل جسمه على الأرضية الاسمنتية. أخذت تركض بشدة تاركا صوت السقوط يتردد في أذنيك.. ركضت وركضت، دخلت الفصل يسبقك لهاثك.. أغمضت عينيك حتى أخذت أنفاسك تهدأ تدريجيا، جلست على كرسي طاولتك الذي يشاركك فيه اثنان، رن الجرس من جديد، هذه المرة تحول الرنين الى عصا سحرية أسكتت المدرسة، ساد الهدوء.

دخل المعلم ممسكا عصاه البغيضة.

بمجرد رؤيتك لتلك العصا تتحول المدرسة في عينيك الى كابوس، مشهد سقوط الشبل يتردد في ذهنك.. وصوت السقوط يخترق أذنيك، والخوف من فكرة العقاب يداهمك، هل رآك أحد؟ ماذا حدث لذلك الشبل؟ ما الذي جعلك تسقطه؟ حتما انك لا تعرفه ولم يسبق لك أن رأيته..

ما هذه الفعلة الحمقاء، ماذا لو أصابه شيء؟ كان معلم الحساب قد بدأ كعادته في طرح الأسئلة بعد ان رقصت الأرقام على السبورة السوداء، ثم دخل الفراش حمدون ومعه ورقة صغيرة.. قرأها المعلم ونطق اسمك: (أحمد.. انت مطلوب عند المدير.. يا الله يا خويه خد شنطتك.. وروح) إذن فهي الكارثة.. لقد كشف أمرك.. في تلك اللحظة تمنيت ان تلقي بنفسك في حضن أمك.. انه يوم العقاب.. ماذا سوف يحدث لك؟ حملت حقيبتك.. وبينما كنت تهم بالمغادرة سمعت صوت زميلك يستأذن المعلم بالذهاب الى الحمام.. لكن المعلم كعادته يخرسه ويأمره ان يجلس في مكانه. مشيت باتجاه مكتب المدير.

تنتابك وساوس عديدة، وفي نفس الوقت تفكر في زميلك الذي لم يسمح له المعلم بالذهاب الى الحمام.. ولكنك تجزم بأنه سوف يفعلها في حقيبته او الكيس الذي كان به السندويتش او زجاجة الماء.. سوف يفعلها خلف ظهر المعلم.. فقط ينتهز الفرصة ويفعلها، تفكر لماذا لا يسمح لكم المعلم بالذهاب الى الحمام؟ وصلت مكتب المدير.

فجأة.. رأيت أباك جالسا هناك.. تتساءل.. أبهذه السرعة انتشر الخبر؟ هل مات ذلك الشبل؟ هل سوف تسجن وأنت ولد صغير؟ أتريد أمك فعلا في هذه اللحظة؟ هل ستفتقدك؟ بهدوء دخلت غرفة المدير وقلبك يقفز أمامك متحولا الى كرة من نار، ابتسم المدير.. هل يهزأ منك؟ اهتزت صلعة المدير الذهبية وأمرك بالجلوس، ثم وجه كلامه لأبيك: (يا أخ راشد.. ابنك ده مؤدب وشاطر.. ليه عاوز تنقله لمدرسة ثانية). تساقط الذهول على رأسك كالمطر.. رد عليه أبوك بعد أن لمح توترك: (والله لولا انتقالنا الى بيت ثان ما كنت نقلته، لكن زين عشان تكون مدرسته قريبة من البيت الجديد)؟

بحثت حينها عن ذبابة كانت تقف على صلعة المدير.. لم تجدها.. فكرت ربما أنها هربت من النافذة.

* قاص من سلطنة عمان.

رحلة نوح الأخيرة

سالم الهنداوي *

الرواية الأولى: **خرائط الفحم**

(نثرية المكان كما جاءت في التداعيات الأولى لقمر ديسمبر الشتاء)

النثرية الأولى

... في خرائط الفحم، يقف السوريالي وعلى أصبعه قطة سوداء ولسان نار. يلبس قوس قزح خريفيا، وينظر إلينا بتلسكوب بؤبؤ عينيه.

يرانا وقت

نمضغ اللغم...

نتعرى في البحيرة

نسبح ولا نعود

مقاعدنا تقص على الرمل حكاية المدينة

كان في الغابة شبحان

تقاسماها وقاتلانا.

... في خرائط الفحم، يقف ...... حائرا بين كفيه كتاب

في الكتاب صفحتان غيرهما الزمان.

نبذوه ...... فينا.

... في خرائط الفحم أقف في باحة السؤال أتجدد

فتتجدد فيَّ السخافة

أركب سحابة، ربما غمامة

تمطرني إليكم أشلاء.

... في خرائط الفحم، خيال المرايا، حريق الظل.

أحد ما ، من ذاكرة طوفان الحب، يشرب قهوته في غابة الورد، ويستحم بالنبيذ.

وأحد ما، من ذاكرة الشعوب، يشرب قهوته في غابة الجثث، ويستحم بالدم.

تصير فلسطين «لبن» وحرائقها غليون أمريكي

يصير الكون «بن» يعده الدرك ، يشربه الخواء.

في الخرائط، يتداعى الحب المطمور في الرائحة

... ربما هو ... بديل الفحم.

النثرية الثانية

ربما ..

رأيت ظلي يحترق

فيطفئه المساء ..

ربما..

أنا وأنت..

فتحنا الباب ذات مساء

فرأينا في المرآة

أمنا و(...) يخطئان

فينام بيننا الجمر

ربما..

في هذا المكان أتأملك كثيرا

ثم فجأة تختفي

يصير أثرك نارا تحرقني.

ربما... أيها الصديق

---

* كاتب من ليبيا يقيم في قبرص.

كانت هذه آخر قهوتنا

ونمضي الى السؤال

....

هل أدركت الآن حدسي؟

- ربما.....».

التداعيات الأولى

... في مطلع قمر ديسمبر الشتاء... الليل دخان الاحتراقات البعيدة. والبحر، امرأة تستلقي في الفراغ الكبير، وتمشط شعرها بقسوة النساء اللائي تأخرن عن موعدهن.

من صاحب الوعد في هذا المساء؟

ماذا سيقول عنا هذا القادم الى مدينة الفحم؟

أصابع من أطراف تتلمس الأبعاد القريبة وتتحسس كم من الوقت هطل المطر، وكم من الوقت يجف المكان، وكم ... على جدران الفحم وتشتعل النار.

سيقول عنا، نحترق فيها رغم كل الأبعاد.

.. قمر ديسمبر الشتاء، شاهد سماوي، بل هو المرآة الهاطلة من السماء يلتحف ببعض السحابات العاقرة بعد هتك الركامات الدسمة.

هذا الفحم، هيهات.. يحتفظ برطوبة مطر واحدة عمرها أنفاس طفل يرتجل الضحك، أو لحظة جذل عابر.

ثم إن الشتاء ليس سحابة ويمضي. إنه البحث في هذا المكان. برد ومطر وريح. مجموعة لا بأس بها من الليالي طقوسها رعد وبرق وخوف.

هذا الليل الذي بدأ في مطلع قمر ديسمبر الشتاء، هو الزمان بعينه. وهو الغناء والوجع، بظلمته ودخانه وعيونه وخوفه ..بحسه ولمسه. بالتفاف كل الأغشية الكونية حوله هو . هو.. الخراب بعينه. هو .. هو الشتاء وكفى..

قال القمر:

«إرادة واحدة حبست كل أهل المدينة، ودسوا رؤوسهم في صدورهم!»

قالت السحابات العاقرة:

«لكنهم لن يدركوا أنهم جميعا الآن في بيوتهم، وكل واحد بدأ بنفسه دون أن يشاور الثاني، دون أن يراه.. هكذا هم الآن اتفقوا جميعا على مغادرتنا».

قال القمر :

«... بل على هجرنا».

تقلبت امرأة البحر المزدانة بالفوضى وقالت:

«حبلت هذا المساء لوحدي.. حبلت بأنثى في جوفها ولد، هل تصدقون، تزينت هذا المساء لأجلهما..!».

قال القمر متعجبا :

«.. في هذه الريح، وأنت تموجين كإعصار ..؟!»

قالت امرأة البحر :

«كلا .. أولدتني الريح، كنت أغني .. »

قالت السحابات العاقرة :

«تبا لك، امرأة تحبل بلا رجل».

«رجلي حزن مدينة الفحم يا عاقر، ورجالك من صلبي، أنفخهم إليك ولا تنجبين. أخواتك يحبلن ويلدن ويتعاطين الفرح مع زبدي. أنت هكذا ولدت عاقرا وستتلاشين عاقرا...».

- وجه المدينة الأسود يكتب حزن الليلة بالريح التي تقهقه الآن بين سيقان الفحم الحجري. وفي الزوايا المدببة تعزف شقيقاتها لامرأة البحر التي تعوي وتلفظ الأنثى التي .. في جوفها ولد.

- .. المرأة، القمر لبعض العيون، الشاهد على هذا الخبر، تمسح عن عينيه السحيبات، غشاوة التركيز.. وهو، القمر، يطالع في جمال الأنثى وهي تبلل الرمل بالدم الأزرق الوردي. والموج يدفعها عن الرحم النقي، والريح تزأر، والرمل المشبع بالدم. وهذه امرأة البحر مازالت كعادتها الأبدية، تستلقي في الفراغ الكبير، لكنها الآن في كبرياء المرأة التي ركبت الحصان المعدني، وطافت تقاتل بأرض الحاكم الحديث. ثم عادت بعد وقت تتوسد يبابنا وتنام..

* * *

الشاهد .. القمر/ المرآة لبعض العيون السفلى، رأى فتاة كحواء، جميلة وفاجرة. تتقوت نصف تفاحة، ويتلاشى النصف الباقي في البحر. قاتلتها أمعاؤها، اعتصرت، تقلبت على الرمل العارية، ثم شدت بأصابعها تقبض على الفراغ، تصرخ.. ثم تبعثرت بفوضى. امرأة مبعثرة، ممزقة.. وعلى ساقيها تشكل مجرى الدم، وعشب الرحم يندلع خلف الولد النائم. يكبر الولد عاريا ثم يرحل عن الجسد الهامد.

لكن الشاهد حين رأي كتلة اللحم تكبر، وتجرّ أطرافها فوق الرملِ باتجاه المدينة، احترقت أعشاب الرحم كالوصية، وأمه تلم شعرها وتتزين.. ثم غطت بركة الدم بالرمل. وبينما كانت تبحث عن الزاحف نحو المدينة هجم البحر وخطفها.

حينها صرخت السحيبات العواقر:

«تبا لك!»

فضحكت امرأة البحر وقالت:

«ربما ..ربما أحبلها الآن رعد، أو سحابة غير عاقر.. أو أعيدها الى طفلها العاري في مدينة الفحم..» وتوارت ضحكتها في الخواء السحيق تجلجل. والقمر أفاق بعد وقت من دهشته ودس رأسه خلف السحاب. القمر.. هذا الآفل ، شاهد غير ناطق. هذا القمر الديسمبري في شتاء هذا العام المتأخر سيدفع الثمن في ليلة ذكرى ميلاد المسيح، ولو لم يقل للرجال الذين سينهضون بعد قليل من غطهم «أن البحر متآمر .. احذروا ولدا ربما يكون عاريا، لكنه لا يشبه أحدا .. رائحته قدرية، ويحن الى الشطآن..».

من حالات التكلّس ولدت هذه المدينة. كانت وسط العالمين.. ويشقها خط جرينتش . ومنذ ألف عام تنازعت عليها جيوش الغرب والشرق، الذين لفظتهم أمهاتهم وهن يزنين مع فلاسفة وعباقرة القرن السادس عشر، حتي الثامن عشر للميلاد.

ربما .. ربما لم يقل لنا يوما هذا القمر المشاكس رغم صمته أن أمَ هذا العالم تتعاطى الأفيون الصيني، وتتعاطى الجنس مع البهائم. غير أن مناهجهم التربوية مجرد طقوس عشائرية منذ مات ذلك الواعظ في الصحراء، وهو يطالع عامه الهجري ونجوم يونيو ويوليو بعد الميلاد.

– مدنية من فحم /هذا ما تبقى من كل شيء ..

هو احتراق الشيء في عالم تضاد.. احتراق المرمر بعد كل الأحوال. حتى الحرب العالمية الثالثة التي كان قبلها بدقائق الطفل يلعب مع قطته. بعد دقائق، أصبح الطفل فحما متشنجا، والقطة فحمة تسأل.

.. ألا يحق بعد كل هذا الصمت أن تدلي بشهادتها كل الأشياء.. السماء والبحر والقمر والنجوم.. وأمهاتنا المنفوخات منذ اقتسام التفاحة.. والعمرالمديد.

* * *

مئة عام قد تقل أو تزيد، وكُتب الله تعيش غربتها فينا قبل احتراق الفحم. كل شيء فحم، الجدران الصخور الوجوه.. رماد ... قابل في الرابعة أن يشتعل ثانية.

سأل القمرنفسه سؤالا:

«أنا ابن (...) الذي لا يتكلم.. لا أدري لماذا أشنق هكذا؟! فأجابه الملأ :

«لتقرأ كل شيء»

ثم بكى . شعر بالانشراح وبكى، وأغمض عينيه يهذّب نفسه.

– ... بعد وقت من عمر مكلل للفضاء، تنادى فيه السحاب وجمع حرابه وأقواسه.. ثمة رجل وامرأة عاريان يقاسمان اللذة.

نهضت الريح من حيث لا يدرك الفراغ، وقالت في المكان:

«أنا!»

فردّ السحاب واثبا:

«بل أنا!»

فتعاركا/ الريح تضرب والمطر. هاهما الآن يتقاسمان مدينة الفحم

نحت وبلل

الرجل يزأر والأنثى تفترس .. ثم فضّت الريح بكارة السحاب في حضور النشوة

قبّل الرجل نهديها قبلة نازية، ونام. ونامت الريح في حضن السحاب.. وكذلك القمر.

استسلمت للراحة حيطان الفحم، ونامت هي الأخرى تحضن أولادها التعساء الواجمين، وفرسانها وجبناءها. تحوي الرجل الذي نام، والأنثى تعقد خصلة من شعره وتستذكر.

– لاذ ابن البحر في المدينة عاريا. يتخطى الموتي وواجهات النوافذ. لا ذاكرة له سوى التعب. الليل كله فحم يلتمع وتعاريج قصيرة وطويلة. والطقس في الهزيع الأخير.. ربما.. كان القنبلة الزمنية/.. تك .. تك.. تك.. ستنفجر بعد قليل. أو أنه ربما، الزمن توقف وأطبق الصمت أذنيه.

سقط ابن البحر في عرض الشارع، وذاكرته الآن كأنه طاف شوارع سوداء، وسقط الى أرض مبتلة وباردة.

* * *

في الصبح عندما أزاحت الشمس القمر، وبانت شعلتها الأولى، خرج رجل مشوه، مسوخ الحرب العالمية الثالثة. رأى ولدا عاريا ملقى في شارعه الخامس، يتوسط بعض الجثث المفرغة. أسرع الى اللحم الأبيض جاحظ العينين، وخطفه الى بيته دون أن يراه أحد.

... والشاهد الآفل، أين هو الآن في هذا الفضاء الذي تملكته الشمس؟!

غطاه بعباءة جيش بالية. دعك له جبينه ورقبته الناعمة بالزيت. صار الجسد الأبيض الناعم حاميا وأحمر ثم نزّ بالعرق. صامت ابن البحر وغائب. مدده الرجل المشوه على الفراش وأغرق يديه بالزيت وطفق يدعكه من رأسه حتى قدميه. اهتاجت نزوة الرجل وارتعد في حمية/... تسلّقه عاريا.

- ديك الكابتان المجاور، الوحيد في المدينة، لا يصيح إلا متأخرا.. وبعد وقت من العبث في البيت المهجور، يفتش عن الكابتان الذي اختفى وراء بذلته العسكرية. هيكله العظمي يجلس مرتاحا على كرسي مكتبه المغبر.

فور انتهاء الرجل من لهاثه المحموم بعد صياح الديك، تحرّك ابن البحر.. فاقترب منه الرجل البشع يتأمله في فضول، يمعن في عينيه الزرقاوين ورموشهما الكبيرة.. قال:

«من أنت أيها الفتى الجميل؟!»

نظر اليه الولد طويلا والسحر في عينيه يذهل الرجل الذي اقرب منه أكثر، وسأله مرة أخرى بتودد: «أنا أسألك أيها الفتي .. من أنت؟!»

مسح الولد جبينه وخديه، ورفع خصلة شعره الكستنائي الناعم عن عينيه البعيدتين،وسافر يحدق في عيني الرجل، والرجل يتأمل ويسأل فاغرا فاه:

«.. ها، لم تجب.. من أنت ومن أين أتيت؟!!»

تحركت شفتاه الحمراوان/ تمتم قليلا/ ... وفتح فاه كاشفا في لحظة عن لسان أزرق ولثة زرقاء ذُعر الرجل وارتمى الى الباب يكتم صرخته.

كانت همهمة الفتى، موجا وعاصفة.

***

صباحهم ثقيل، صباح المدينة السوداء. من يفيقهم اذا كان ديك الكابتان ينهض متأخرا؟ ... يبحث عن ذاته المفقودة وقتا ثم يصيح! من يفيقهم إذا كانت الرغبة تساوي صفرا في حسابات الموت المعلن؟!

***

الليل زمان أسود

... وهذا النهار القادم ليس سوى نهار مرتد وبليد.

أضاع ليله الطويل لحم جثث الربابنة والقادة العسكريين..

حتى أن حفنة القساوسة على رصيف المعبد المدك رأوا يسوع يستحم بالخطايا.

.. لمن يسبّحون لغير الرب الباقي في بعض الناس.

خرج الرجل البشع يصرخ في الملأ :

«لقد رأيت ابن الحروب يستفزني. آه لو كنت أعلم لما فعلت فيه، هذا الابن الوريث..»

رأوه يجري، نظروا إليه نصف مغمضين ولم يبالوا. كانوا جالسين الى الأرض يدعكون مفاصلهم ويهرشون. والنساء تئن، وهن يرضعن صغارهم البراغيث. كانت أثداؤهن رخوة..

يجوب بها الأطفال حول بعض الكلاب القذرة وهي تزني في تاريخ هذه المدينة الأم بعد الحرب العالمية الثالثة.

كست جلودهم طبقات سميكة سوداء، جعلتهم لا يبالون بديسمبر الشتاء. وجماجم علق بها بعض اللحم تتذكر خطيئة آدم وخطايانا.

- .. لقد جُنّ الرجل جنونا عظيما، يبرهن أنه نام مع ابن البحر ليلة كاملة، وكان لسانه أزرق ولثته زرقاء مثل البحر.

تلك السحابات العاقرة فك عنها الرب وبكت. سقطت تغسل خطيئة هذا الذي فعل في ابن البحر. وحدها كانت تعلم، والقمر السجين في الغياب.. إن هذا الفتى الوسيم، الذي يشبه سيدنا يوسف، هو ابن البحر وليس وريث الحرب كما يزعم المجنون الذي طاف ببرهانه على الخلق جميعا. كان يطوف ويقول:

«انظروا ... لقد ضاجعت وريث الحرب، لابد أن نعثر عليه ونصلبه أمام المعبد.. أنت أيها الأب الطيب، ارفع يديك الى السماء وآتينا به..»

كان القس ينفر منه ومن دليله المتدلي.

«أغرب عن وجهي لعنك الرب.. أغرب لعنك الرب على هذا البلاء .. أنت ملعون، ملعون الى يوم الدين». والرجل يتشبث بجلباب القس:

«سبح لهذه اللعنة أيها الأب الطيب إذا كانت أكثر من هذا المسخ الذي تراه عيناك الكريمتان، وأكثر من هذا الفحم.. يدك أقبلها أن ترفعها الى السماء، ليس من أجلي. بل من أجل المطارنة الذين ماتوا من أجل يسوع...».

ثم رأى بأم عينيه الدامعتين، النساء يركضن وراء صغارهن الذين طاروا بلا أجنحة. وقفوا على نوافذ عمارات الفحم يترقبون الفتى الأسطوري ابن البحر الذي نفذت رائحته من جهة البحر يتلألأ في السطوع المؤقت لشمس ديسمبر المنهكة..

وعادوا .. عادوا يغطون السماء ويرجمون القس ويفرون . سحاب كثيف مقبل. علت عاصفة. صمت الجميع في وجه العاصفة والسحاب الأسود. هجم الدخان الأسود على المدينة السوداء. احتمى الجميع بجدران الفحم.

والقس يرجو الرب وسط الساحة المستباحة. ما لبث حتى قفز مثل كلب الى الجدار. الساحة في هذا الاعصار ملك للرجل وخطيئته . ظل يصرخ ويرجو الرب، والقس يقذفه بالحجارة من بعيد ويلعنه ليتوقف:

«توقف عن صلاتك أيها الملعون.دع عنك الرب أيها الوغد... ستموت .. حتما ستموت...!».

لكن الاعصار كان أقوى من كل الأيادي، ومن كل الدعوات فحجب عنهم في زوبعة توارى فيها.. ثم.. ثم هدأ الاعصار. ليس للرجل أثر. هرع القس الى الساحة يصيح:

«ها هو الرب قد استجاب لدعواتي، وخلصنا من هذا الكافر الذي ادعى الخوارق..».

وفيما كان الجميع ينصتون ببلاهة ويجرون خطاهم عائدين الى بيوتهم المعتمة، سمع القس هاتفا يقول له محذرا :

«انس أيها الأب حكاية هذا الرجل...».

ركع القس وحيدا واجما داعيا المغفرة... في حين كان البحر يطلق على الرجل حيتانه الصغيرة الجائعة دون أن تقطع أنفاسه.

مزقت جسده الحيتان أمام مرأى من ابن البحر الطافر في الخيال..

ثم رآه حقيقة أمامه.. يتقدم صفوفا من الذكريات الحمقى، وعصر له خصيتيه حتى قطع أنفاسه.

* * *

.. قبل المغيب، وبينما كانت إحدى النساء تحمم طفلها على الشاطيء رأت جثة الرجل تطفو على سطح الماء. عادت وجلة تركض الى المدينة وطفلها يقول :

«لا تصدقي بعد الآن أي كلمة يقولها القس يا أماه».. وبينما كانت تصعد الشارع الرابع صادفها القس يحضن خنزيرا صغيرا. ارتبك لرؤيتها وهي تجري.توقفت أمامه وتفلت عليه. فأطلق سراح الخنزير وقال :

«لا تغضبي هكذا يا امرأة، كنت أداعبه وأنا في طريقي الى المعبد...».

فقاطعته غاضبة:

«لست بسبب الخنزير أيها الأب الخبيث، لكن بسبب الآلهة التي تطفو الآن فوق الماء وهي في طريقها الى الشاطيء..!

كم القس فاه المرأة يسألها بدهشة:

«ماذا رأيت بحق السماء؟»

فقالت وهي تهرب منه قبل أن يسدل الليل:

«لقد رأيت الفاعل في وريث الحرب يطفح عاريا فوق الماء».

النثرية الثالثة

ربما ...
كان الليل رحمنا الكبير
يحبلنا مُدّه
هذا طابور ميت
هذا يشقى
هذا،لا شيء
ربما..
يكرهنا الليل
يطاردنا مُدّه
ثم يلفظنا بصقه
ربما...
صبحنا عقابا لا يقرأ الإنجيل
يقرأ(الإرهاب والحرب والدمار).
صبحنا عقابا لا يرتل.
يقرأ برهتنا / عزلتنا
يقرأنا...
ربما.

النثرية الرابعة

– كلما أحسسنا أن الآلهة لحم
صرنا فقراء
جثة من فحم –

التداعيات الثانية

– .. في المدينة الفحم، لا يدري أحد من أين هجم عليهم نباح الكلاب. صداها عنيف على الآذان. وكأن هذا الليل استهل آياته بهذا النباح الحاد منذرا عن دهشة جديدة لم تعشها المدينة منذ زمن.

كانت السماء قمرا محترقا، تنفث دخانا سرابيا، وأحجار الفحم تلتمع في الندى المحسوس.

اجتاح المدينة ألف جندي مشوه. كانوا في المدينة يهمهمون بلغات الحرب، ينذرون الحرب، ينذرون الطبيعة الكائنة بالزوال. لا أحد كلمهم. كان أهل المدينة الغرباء عن أنفسهم يطالعون المشهد الجنائزي بصمت. يطالعون المشهد الجنائزي بعيون غائرة. حتى أن بعضهم اعتلى الشرفات والنوافذ من أجل الذاكرة.. فهذا النباح ينذر بتلك الليلة العجيبة التي تكررت في خيالات الفحم.

ارتعبوا بغتة إثر الدوي الحاد، وأطلوا ببلاهة يرقبون جثث الضباط وجنود الصف من المشاة المتناثرة الهامدة على طول الشوارع والأزقة والميادين السوداء. تحويهم جدران الفحم اللامع مع الندى، يمتص الأسفلت البارد الدم والصديد ويبتلع

دود الحرب هشاش العظم.
المرأة ذات الوشم، والطفل والقس، هم الواجلون المرتعبون المحاصرون . اجتاحهم الرعب فساقتهم أقدامهم الى المعاقل. التحف القس بجلبابه الأسود وهرب...

لكن بعض الوفاء ليسوع شده الى الوراء .. الى شاطيء البحر حيث تطفح عين الشاهدة. هتك القس باب الدار هتكا، وصدى النباح في أعقابه.

أما السيدة الصعبة فأول الأبواب المخلوعة من أثر القصف عزمت قضاء ليلتها. ابنها ما كف لحظة يبحلق في الفراغ والظلمة ولم ينبس بكلمة. ينصت في صمت الى عظمة السكون. خيّم الصمت على المدينة. لا صوت الآن يباغت السامع غير موج البحر من بعيد.

تسلل ضوء القمر خلال الباب المخلوع . قال الطفل يتمتم: «... كيف سكتت الكلاب يا أمي...؟!».

عادت مفقودة . عادت ينير لها القمر الطريق الى شقتها في الدور الرابع من المبنى المهجور. عادت مقسمة الى أحوال، في خاطرها رؤية الجثة الطافية. وفي خاطرها لو ذهب القس ورآه. وأن يمضي الليل هكذا ولو ساعات حتى تنام، أو أن تموت قبل أن تسقط باكية.

أفاق الطفل الفؤاد يسأله:

«لابد أن في بطن ذلك الرجل سمكة، أو خاتم أبي. ألم يكن في أصبع أبي خاتم وهو يحارب الأمريكان في البحر...؟».

قاطعته وباب العمارة مفتوح، وبعض الفحم في الأدوار المهجورة يتساقط وكأن جوف الأرض يتكسل: «اصمت ، اصمت... لا تحكي كثيرا».

***

كان القمر يقظا وهو يحتسي الشاي في الطابق العلوي. أزعجت وحدته بعض السحابات وهي تعدو وراء بعضها وتضحك. كانت سحيبات جميلات كالملائكة خرجن من ديارهن الهادئة يقضين وقتا جميلا في ربوع السماء. هذه تجري.. وهذه تجري... وأختها الكبيرة تلاحقهما. ولم يجدن هذه الليلة غير كتلة القمر يطفن حولها داهشات، كل واحدة تريد الإمساك بالأخرى، فرفض القمر لهذا المزاح السخيف، وشرع يهشهن بعيدا عنه ، وهن يحجبن عنه المدينة . أخذ عصاه وركض وراءهن فيما صرخن عائدات الى دارهن الهادئة.. ثم عاد القمر حافيا الى وسادته يلتف بالسماء ويبحلق من جديد في مدينة الفحم.

- ... ناموا

ناموا جميعا بعد الهمس المريب، ولا أحد يدري الى أي مدى من الحكايات وصلوا.

ناموا، وحشرجات الهمس تغادر الأسماع بهدوء.. ومشاهد الكون في معجمه الكبير لا يرى الآن إلا قمرا شيخا يطل برأسه على فحم مصفوف.

- .. في منتصف الليل، والأفيون يسري ولا يبيد، نعس القمر. أحمرت عيناه فغاب في النوم مثل الجد الطيب الذي كان يعس على المنارة قبل الحرب.

نام القمر متخدرا بأنفاس الأطفال... ولا حياة لمن تنادي، وفي صمت ، نادت الكلاب بعضها، ركضت بخفة وتجمهرت في الميدان الأسود الكبير.

ما يقرب من مليون ونصف المليون كلب غصت بها الشوارع المؤدية الى الميدان. بعضها من كلاب الحرب البلقاء التي كانت شاركت في الحرب تحفر القبور للطلائع من الجنود المتطوعين. وتعطب توصيلات الكهرباء من الجانب الشمالي لخداع الأساطيل الأمريكية وايقاعها في فخاخ إمكانيات دول العالم الثالث. والبعض الآخر كان يرافق الجنود الى الخلجان الصغيرة ويحرس غرف المخابرات ومحطات الإرسال الاذاعي. عندما وصلت الكلاب الى الميدان الأسود، قامت بجر الجثث المتفسخة والهياكل العظمية لتخزينها في مخازن مصنع السردين الواقع بالضاحية الشرقية للمدينة. حتى أنه بعد وقت من الحملة الكلابية الرائعة صارت كل الشوارع نظيفة. فإذا ما نزل المطر غسل آثار الدم القديم، والتهمت البلاليع فضلات الذبائح من أصابع الجنود وأسنانهم، ورتب الضباط ونياشينهم.. وتكون المدينة السوداء آنذاك قد تخلصت من بعض آثار الحرب الشرسة، واسترد الناس بعض أمانيهم في أن الحرب لن تعود.

واختفت الكلاب في لمح البصر. حتى إذا ما أفاق القمر من غفوته لا يسجل في ذاكرته غير الدهشة. ويفاجأ أهل المدينة في الصباح بالغسيل.

- ... لكن ابن البحر كان هناك . يخرج من البحر هذه المرة بلا فوضى، يسحب بسلسلة باخرة حوتا عظيما ويجره الى الشاطيء بهدوء .. ثم أغمض الحوت عينيه وفارق الحياة. وعاد ابن البحر يسبح في أمه. تارة يركض فوق سطحها، وتارة يغطس فيها.. ثم توارى في دائرة من صخب الأمواج. بعد وقت فتح القمر عينيه على الحوت الفوسفوري العظيم

الرابض على شاطيء المدينة في هدوء .شهق القمر أول ما رآه. أصابته نوبة قلبية فسقط الى البحر محدثا ضجة هائلة أيقظت أهل المدينة من سبات عميق. قفزوا الى النوافذ والشرفات يلطخهم زبد البحر ويلفح وجوههم البرد.. موجة إثر موجة، والرائي من بعيد يرى قنديلا في البحر يغوص وينطفئ ثم عادوا الى النوم في السواد الكالح.

– ..قبيل الصبح عند الفجر صاح ديك الكابتان مبكرا على غير عادته. قلب الدنيا يبحث عن صاحبه الكابتان اللطيف . خرج الى الشارع يصيح في الناس لوعة الفقد، غير أن أهل المدينة تثاقلوا في النهوض من شدة الأرق، كما أنه كان من عادة الديك أن يصيح متأخرا خلاف هذه المرة.

أيضا الشمس لم تطلع بعد متباهية كعادتها بفستانها الأحمر وتحتل مقعد القمر الخجول.

قال الديك كلاما غير مفهوم وهو يجهش بالبكاء وينزع ريشه بنزق عن جسمه النحيف، وفيما خرج الجميع يفتشون عن كابتان الديك، فوجئوا باختفاء الجثث وبرائحة الغسيل، وبالمدينة الداكنة.

وفيما كبر السؤال وكبرت دهشتهم طار الديك مبهورا في سماء المدينة يصيح عاليا لآخر مرة، وتحوّل أمام الجميع وفي صوت رعدي مفاجيء الى (قمر اصطناعي) ذي جناحين يابسين وهوائية في رأسه. صار الديك كالأقمار التي كانت تطلقها أمريكا في فضاءات الكون قبل الحرب.

تسمر الجميع في أماكنهم. صاروا غابة من الوجوه الواجمة، فيما تعرّى ابن المرأة الذي كان في خاطره أن ينام وتحوّل في صوت يجعجع وفحيح وغبار، الى ثعبان كبير فغر فاه والتوى في نزق ، ثم اندفع الى السماء بلسان من نار في اتجاه الديك التكنولوجي المتوهج لابتلاعه. لكنه كالملكوت الطائر بقوة، سقط رأسا وبكل ثقله على الميدان وانفجر. بكت أمه بكاء مريرا كبكائها يوم اندلعت الحرب واحترق زوجها مع الطلائع وهم يواجهون الأسطول الأمريكي بمركب الحواتين الخشبي.

بكت وأهل المدينة يواسونها «زوجك بطل/ ابنك بطل..» كانوا جميعا، كبارا أو صغارا يملأون صدرها بالمواساة ما عدا القس الذي كان يتفرج من نافذة شقته بشماتة ويشكر الرب الذي أحرق كبد هذه المرأة التي لعنته ليلة البارحة، ورفع يديه الى السماء قائلا:

«لا تغفر لها يا يسوع ذنوبها. جردها من ثيابها وليفعل فيها الشيطان أمام الناس فتحبل بالذنوب الى يوم القيامة..».

..فيما كان الديك التكنولوجي (القمر الاصطناعي) يمد جناحيه اليابسين في سماء المدينةوالناس تسأل سر هذا التكوين بوجوه تتلون ولا تتغير.. صاح رجل يركض من جهة البحر ينادي في الناس جميعا وعندما توسط الحشد المشتعل سقط بين أرجلهم يشحذ أنفاسه ويتمتم بكلام غريب:

«.. عند البحر دنيا جديدة.. عند البحر كارثة.. عند البحر..»..

وقبل أن يلفظ آخر أنفاسه خرجت من شفتيه البيضاوين «رأيت» السائلة. هرعوا جميعا الى الشاطيء يستطلعون الأمر، هناك على الشاطيء الفسيح رأوا فيما رأوا جسما له ظل جبل. كان حوتا فسفوري اللون تحتل هامته جزءا كبيرا من الرمل ويتوهج في ضوء الشمس الكبير.

..جاء القس يهرول.تقدم الجميع وركع يتلو شيئا من عنده ثم وقف أمام وجه الحوت وأشار بالصليب عند رأسه وصدره وقال مخاطبا:

«.. أبشروا .. لقد انتهى زمن الجوع والحرمان والخوف من المجهول.. هذا غذاء من الرب منحه إياكم بعد صبركم الطويل. لقد انتهت الحرب الى غير رجعة.

لقد دخلنا سلاما جديدا، وعلينا أن نعمل من أجل دنيانا. لقد تعبت والرب وأنا أدعو الى هذه اللحظة التي أرى فيها الغذاء يهطل من السماء لأجلكم.. عليكم يا أهل هذا البلد الآمن طاعتي، فدعواتي مستجابة كما تعلمون. فمن يحملني في قلبه خيرا رأى الخيركله، ومن يحملني في قلبه شرا رأى الشر كله، كما فعلت مع هذه الفاجرة التي كانت تسقي طفلها غسيل عاداتها السيئة ..أرأيتم كيف هي الآن مرمية كالكلبة اسمعوا ، أنا أقول لكم...».

صوت ما . صوت ما من بين الحشود الهامدة مزق الصمت. انتفض مذبوحا ومات. رآه الجميع يموت لوحده، ورأوا أيضا غبار الرمل يستقر من جديد والقس يكمل:

«دعوه .. لا يمسه أحد . قلبي يقول إنه كان يلعن يسوع في حضرة كلماتي السماوية. هذا جزاؤه لا تمسوه . غطوه بحفنة رمل، لن يكون هذا اللعين في المساء غير طعام لتلك الكلاب. والآن هاتوا ما عندكم من أوعية. هاتوا ما عندكم من كل شيء وأذنت لكم أن تقطعوا لحم هذا الحوت قبل أن يمضي الوقت وتقضي عليه طيور البحر...»

البعض طار. والبعض سقط فداسوه. والبعض تردد ثم تسلق جدار الحوت يقشر ظهره العظيم وينهش اللحم نيئا.

اللذة في أنك تحيا وأنت في الرغبة.

تبعهم طابور آخر، والقس يقتعد صخرة مرمر في انتظار أجرة دعواته. لكن بعض من أكل سقط الى البحر. غاصوا قليلا ثم طفوا. أعداد هائلة تصعد ظهر الحوت. ما يسقط من هذا النمل يصعد آخرون.

أفاق القس من نشوته .جثث يمرجحها الموج. همّ بالنهوض. الجوع أعمى عيونهم، وفي هذه الحال تساوت الرغبتان .. أن تحيا، أو تموت. كلتاهما حمية خلاص من هذا الجوع.

جاء الباقون بالأواني والفؤوس. بعضهم يقطع بالفأس، والآخر يلتقط ويملأ الأوعية. بعضهم غصّت أوعيتهم فامتلأ الرمل بأهرامات اللحم. والفؤوس تشق ظهر الحوت. عمل متواصل لا كسل فيه.

والقس الآن يشعل سيجارة ويغني، والشاطيء يضج بهرج الشعب ونعيق النوارس.. والموتى يطفحون على الماء باتجاه الخلجان.

رسام ما

رسام ما رسم هذا الجو من مرئيات الواقع المدقع من الموت والعدم والفوضى..وعينا الحوت تتسعان، اغماضة وانفتاحه.. ثم هذا الجبل الكبير يفتح فاه فجأة بصوت حاد كاشفا عن قبو أزرق به رماح مدببة. رفع ذيله عاليا وغادر الشاطيء. ضجة عميقة من الأمواج أثارها الحوت وهو يتوغل الى الداخل. طارت النوارس مبعثرة في الأفق وصاح الذين علي ظهرها صيحات واحدة كجوقة ملوّعة.

برهة أو يزيد من قيامة البحر، كان الموج فيها يحمل سلالا من البساتين الطافية.

جثث ملونة، وقطع اللحم الأبيض غابة متجددة لطيور البحر الناعقة، تعيد للرسام مجد السورياليين. طير يا سادة في الهواء، يحمل وزنه مرتين فوق غابة اللحم المرمل.. والقس منذ وقت يقرأ الوعد مرتين في دهشة من أمر ربه وطعامه البارد.

من بقي من أهل المدينة على قيد الحياة، بكى يرقب عبر غشاوة الدمع تلك الزوبعة الهائلة في أعماق البحر. وفي حضرة الصحو صار الجميع يغني أغنيات البوادي التي ترددها قوافل الغجر عند الرحيل.

أم الطفل الذي انفجر في الساحة تحاكي طفلا من رمل صنعته. تسأله ما هي الساعة الآن؟

وطفل الرمل لا يجيب. هي تضحك وهو لا يجيب. ثم تهم الى تقبيله وهي تقول يا طفلي الصغير.. لكنه يتهدم أمام القبلة فتعيده من جديد.

ثم أقفلت عينيه وقالت، نم .. ونهضت تجر خطاها الثملة فوق الرمل باتجاه المدينة ، يغالبها الحنين والحنان.. لكن طفلها الذي من رمل ناداها يصيح من بعيد...

«خربيني يا أماه.. اهدميني...»

كانت امرأة تقرأ الصدى في خطواتها الوحيدة ولا تعود..

«.. دمريني يا أماه...»

* * *

.. سيد الوقت في المساء يتحول الى غليون. الريح تعصف به والدخان سحاب عابق..

هو يفكر.

أحد ما يجلس في البحر ويدعوه الى كأس فودكا . يأبى أن يراه. الحراس يحصون أعداد القتلى. وهو يدخن الغليون والشرفات تعبق برائحة شواء الحلم.

يطفر القس من جنح الليل يتخفى.. يرفع جلبابه ويتبرز.

أحد ما يهمس في نشوته يدعوه من جديد الى الشراب. لكن الموتى أقبلوا الى الساحة يحملون القناديل. كانوا ملطخين بطين الموت، ويهمهمون في الظلمة همهمات تبعثر الزمان والمكان.

هرع القس إليهم. نطّ. تعثر في جلبابه اقتربوا من الرجل الجديد ودخنوا من غليونه. سحبة سحبة. ونفخة. تحسب عيناه الوجوه المحفورة فترى فيها أعيادا مطفأة.

أحدهم يدعوه الى خلع بنطاله الأمريكي. يأبى . يلسعه أحدهم بلسان نار.. يخلع بنطاله ويتقوس لهم. يتداولون عليه. كل واحد يكتب مذكراته القديمة فيه ويتثاءب. كلهم فعلوا. وكلهم تثاءبوا ... ثم أعادوا إليه غليونه. شكروه وعادوا من حيث أتوا . الصمت وشوشات والحلم شواء.

ردد الجندي الأمريكي أوامر الجهاز اللاسلكي، أن يغمض عينيه ثم يستفيق من غفوته، وأن ينسى القوم الجدد. يحاول ألا يراهم في ذاكرته. عليه الآن أن يحفر في الساحة حفرة ويتذكرني أنا وحدي وهو يدلق فيها قنبلة أمريكا الرابعة.

..في الصباح تجمع الموتى يطوّقون ابن البحر العاري وموج البحر ينفخ الرمل في اتجاههم. وبعد وقت ربما كان طويلا، سكت ابن البحر عن المناداة، وسكت الموتى عن تخديش وجهه الجميل. وفيما طفت جثة القمر فوق سطح البحر، لمح المساء عجوزا من ضوء يدعو قافلة عربية للصلاة في الساحة!

التفـــاحة الأخـــيرة

ناصر المنجي*

انفقس الصباح من بيضة السماء بعد أن رقد عليها الليل، استيقظ المواطن ليصلي الفجر قبل أن يلتهم الصباح ما تبقى منها، كبر للصلاة وطفلته الصغيرة تذاكر لامتحان العلوم: البترول سائل تكون من تحلل أجساد حيوانات ضخمة عاشت في غابر السنين، سلم للملائكة وابنه الصغير يستجدي ريالا من جيبه: بابا أريد بترول اليوم، يدعو ربه بعد الصلاة بينما ابنه الاكبر ينزع لحاف أحلام الليل مرتديا حلم الحصول على وظيفة بشركة بترول بعد أربع سنوات من تخرجه في الثانوية متذكرا الاعلان التليفزيوني: فلنكدح من أجل الوطن، خرج الأبناء من المنزل بملابسهم البيض التي ذكرته بالكفن، يمم وجهه شطر الوظيفة متمنيا الترقية التي لم تأت لانخفاض سعر البترول.

عرج بالسيارة ناحية المحطة متذكرا بترول أبنائه والترقية، غرز انبوب التعبئة في ثقب مؤخرة السيارة، تصاعدت لمنخريه رائحة البترول وهو يدلي برأسه في الثقب، أحس بخدر خفيف ولذة جميلة يسريان في رأسه، تصاعدت أنفاس من البترول لتستقر عند أنفه دون إرادة، تساءل مع نفس من الرائحة كيف ان البترول يأتي من قعر الأرض ليستقر في قعر السيارة، أحس برغبة في التبول، دلى أنبوبه في ثقب المرحاض، أحس بثقب في رأسه تهرب منه الافكار وتأتيه أفكار أخرى، وهو ينظر لثقب المرحاض تراءى ثقب الأرض الذي يأتي منه البترول حفرة عميقة يهوي فيها هو وأبناؤه.

خرج من الحمام مفزوعا من السقوط لتتشكل بيوت الحي لناظريه يد هزيلة تمنعها عمارة طويلة من أن تصفع خد الشارع، تذكر الشارع القريب من المحطة واد صغير يجرح السيح الذي كان، تكدس البيوت تذكره كتلة من الجبال قبل أن تجتث من أوتادها، نفس من بترول مر امام أنفه قبل ان ينقد العامل ما تيسر من نقود.

انتعلت السيارة الدرب وعرجت به صوب البحر، تذكر البحر الذي رآه أول ما قدم من قريته البعيدة، اصطفت بعدها بيوت حجبت وجه البحر، ثم شارع خنق صوت أمواجه بعدها بأعوام اختفت رائحة البحر، تجشأ بترولا وهو يتذكر ذلك.

داس دواسة البنزين والسيارة تدوس الشوارع وكأنها تثأر من شيء ما سرى في شرايين المدينة والبترول يسري في شرايين السيارة الى ان أعلنت عطشها، توقف عند المحطة وعبأ السيارة مشتما مزيدا من البترول دون أن يدري، قرر مع نفس من رائحة البترول ان يرحل لقريته التي لم يزرها منذ زمن، أنسلخ من جسد المدينة مراقبا لوحات الجبال والسيوح، رأى قريته قريبة بين جبل وصحراء كفتاة تتوسط فخذي أبيها، بدأ الطريق يتترب والسيارة تتجرع آخر قطرات البترول، احس بالعطش مع انتهاء نشوة السكر، بكى استغفارا ثم تيمم لصلاة المغرب صعيدا طيبا.

فقست السماء الليل بعد أن رقد الصباح عليها، صلى المواطن المغرب قبل ان يقضي الليل على ما تبقى منها، تمدد في الرمال متجرعاً العطش، نظر للسماء، مرت أمامه صورة ابنه وهو يلاطفه: بابا أريد بترول اليوم.. الابن الأكبر وهو يبحث عن وظيفة في شركة بترول.. الوظيفة التي غاب عنها اليوم والترقية التي لم تأت بسبب البترول..، هوت نجمة بيضاء ككفن وهو يتذكر ابنته تذاكر للامتحان: البترول سائل تكون من تحلل أجساد حيوانات ضخمة عاشت في غابر العصور.

جسد لرجل بدأ يتحلل مات بالأمس عطشا وجده صدفة عمال التنقيب عن البترول، عبأوا السيارة بالبترول وأخذوه.

* قاص من سلطنة عُمان.

لقطـــات جمـر الزعفـران

علـي الصـــوافي *

(الى ع.ع
وحدك في زحمة الممشى)

(أ)

ترمين ولائم الخيبة في دهاليز تشبه الفقاعات الهاربة في الهواء حيث يوزع الفراغ في صحون صينية مدعوكة بجمر الزعفران

وحدك هناك

أو حيث أنا اصطلي في البعيد بالهمسات التي نسيتها في قلبي فيضا يشبه صلاة طرية للإله المخبأ في جيب قميصي فيرتد اليك بصرك وفيرا.. بينما لم أكن أنا(يوسف)

فتمتلئ الغيابات بي..

وحدك هناك

أو حيث أنت

– كما اتفق –

سأقص عليك ما كان قد توالى من خرائب الحنين، والرمانات التي تركتها على دفتري في خطاباتك الأولى والطفل الذي هو هناك.. هنا بين ثمار صدرك المتدلية

أما آن القطف.. والقصف

أما سويت زرائر بلوزتك المبللة بالزيت المعطر الذي هرم من غير أن يكمل استدارة واحدة لرحى الاقاصيص التي

أريد..

(ب)

كيفما هربت قلت: كيفما كان زعفران الروح في عينيك

ستهطل الشرارات المتدثرة في المحاجر لونا لونا.. سوسنة سوسنة

* قاص من سلطنة عمان.

ويموت الطفل المسجى داخلي بطيئا جدا
كشمعة عيد الميلاد

(ج)

هل تعدين بأنك...

اذا صليت الليلة ستنطفئين على صدري

وأنك اذا ركبت ظهر فراشة ستحملينني تحت شحمة أذنيك

وأنك اذا تعبت أو رغبت ستستحمين على كفي

وأنك اذا ولدت وردة تسمينها..

أنا

واني أنا القنديل الذي هرب لك الليل بركلة واحدة

وانك ستشربين رائحة عرقي مع مكسرات العرس في احد فنادق جزيرة (بوكيت) كما تواعدنا

وأنك لن تموتي أبدا..

الا بعد أن تكملي الرقم الأخير من دقات ساعتي المعطلة

وأنك ستقبرين في ضلعي الأعوج فتستفيق العشبة

يلهث المطر

يخفق اللون وتتحسسك النشوة

(د)

يا التي...

احرقي فاكهة عينيك وانثري ضحاياك البيض على سجادة الصلاة وصلي اربعا ثم عشرا

ثم ألفا

ونامي

البحث عن غيمة

(الى .. حسن مير)

(أ)

في غرف الأرصفة المصففة في القلب بين تحايا

المارة (حيث يبلغ الذهاب مداه)
بوجع الأعقاب المتناثرة تحت خطوات العابرين.
ترسم اتجاهاتك.. وتنفث الضحكات التي تغيب أدراج الرياح..
فلا وقت ولا مكان ولا أحد
هكذا ما بين موجة وأخرى وموجة
ما بين مقطع اللون اذ الليل قصائد متواترة
والسماء دخان تفرش انت هذيانك وليمة
للكائنات الضاجة في العتمة وتغسل صحوك الذي لا يأتي الا على المواويل الهاربة دوما بحثا عن غيمة تنقشع في القلب.

(ب)

هذا الاتساع الذي يتوسل المدى كي يشرع في تلوين القبلات على صفحة السماء كيما تتقاطر دما انثويا وأناشيد ملؤها الفتنة
هذا الذي....
يؤثث لك السرير بكل بياضه لكي تنام وحدك
وفي ليلك شيء من الوردة

(ج)

لأن ما يتساقط..
وما يأتي مع الريح
ليس غبارا بلون الفستق كما تظن ولا ما يتكدس في البرية شيء آخر غير نوايا الحروب وخديعة الرمل كان لك – ولابد من أن
تمشي بعين
وتتقي بالأخرى النوايا/ المنايا
فأنت يقظان تخاتل سرب اللون وتضاجع براءتك اللاهثة في مسامات الطين على الأرض اليباس بعد مطر مخادع أو سيل عرم
وأنت نائم ملء رأسك
كالسكارى الحيارى
يلملمون الغياب ليبدأوا غيابا آخر

ثرثرة الخطوات

(أ)

كما لو أنني سيرة للذنب تجرني تواريخ الكلام وتذروني الصلوات بمائها، هكذا فلم يعد لي سواي ولم يبق للجرح نبيا الا ذلك الظل.. جمرة هي الخطوات ثلجها وجحيمها عارية حريم الوجع، نيئة حروب الأصدقاء، عاقر وخصي حمامات الوجوه.. كل هذا ودم السفر سراج النوايا لا شيء يصله بالوطن ولا بالقصيدة ولا... بتينة الآباء.

× × × ×

كما لو أنني أراني أصلب نفسي على عود ثقاب محشو بالنوم فأضاجع بياض الشراشف وأحرق الأسئلة وأحلم بخاتمة لذيذة

(ب)

أيها المارة الدهماء لا تقطفوا قلبي ولا تضعوا رأسي المشحون بالنوايا بين أصابعكم استريضوا قليلا وحدي سأقبل نصالكم المشحوذة وسأدفنها في خاصرتي.

(ج)

ينفتح رأسي كصنبور او كإبريق ساخن لتساقط الذكريات التي خدشتها دماء الأصدقاء وتركها الأولون الراحلون تحت خيوط المساء وصفدتها الأيام لحروبها العارية.

(د)

فؤادي المعلق على حبل غسيل يفيض رغوة وخطايا يلهو بالبقع وبالورود وينفتح مشرعا راكضا كباب الصارية.

(هـ)

خميرة الأحذية أو عفونة الطرقات كلتاهما خبز وعطر وقصد فالى أي مكان ستنهيني قدماي كيف تنقر أصابعي بأسنانها الملوثة خارطة المكان من يفضي بي الى مداي سوى الدمعات الكثار التي خاطت حذائي بمنقاش السفر وسيجتني ببريق الخوف.

(و)

نسيتني الأسرار لتلقمني الفضيحة وتغسلني المرايا بأشواكها.

حفـــــار قبــور

سـمير عبدالفـتاح *

- ليس سهلا عليك أن تصبح حفار قبور.

بهذه الكلمات اختتم (عبدالموجود) حديثه مع معاونه الجديد في الغرفة التي تطل على المقبرة، نهض الشاب معبرا عن ضيقه من تكرار تلك الكلمات واتجه نحو الباب وهو يتمتم بصوت خافت:

- دائما كلمات ونصائح.. هذا العجوز لا يمل من الكلام أبدا.

- فارتفع صوت (عبدالموجود):

- بماذا تتمتم؟

فرد الشاب بسرعة:

- لا شيء.

وتابع سيره الى خارج الغرفة وهو يردد:

- ما زال العجوز يحتفظ بسمعه رغم سنواته الستين.

لفحه تيار هواء ففكر بالعودة للداخل لكنه استعاد صدى كلمات (عبدالموجود) فرفع ياقة كوته للاعلى ودس يده في جيبه وسار قليلا وتوقف أمام أول قبر صادفه، قلب عينيه في ظلال القبور الممتدة أمامه، وتنهد بعمق:

- هنا النهاية.

تأمل السكون للحظات، واتجه الى بوابة المقبرة .. أطل برأسه للخارج:

- لا شيء جديد.

فكر بمغادرة المقبرة والجلوس تحت عمود الضوء الذي ينتصب وحيدا في بداية الشارع:

- حتى ذاك العمود وحيد.. ضوؤه لم يبعد عنه الوحشة.. وظلمة الليل تنتظر أي فرصة لتنقض عليه.. انه مثل العجوز طويل ويظن انه محور الأشياء.

خرج من بوابة المقبرة ومنحه الرصيف الاسمنتي شعورا بالدفء وفكر بالعودة لفراشه الدافئ:

- انها مجرد ساعة تأخير فقط فلماذا كل هذا التوتر؟

عاد الى داخل المقبرة.. تجول بين القبور وجلس بجوار الحفرة المفتوحة حديثا والتي ستستقبل ساكنا بعد قليل:

- الأمر سهل.. فقط عليك أن تتوحد مع المكان وتصبح جزءاً منه.. الراحة تكون دائما مع الصمت.. هكذا يقول العجوز دوما.

أغمض عينيه.. لكن السكون عاد ولعب بأعصابه.. فتح عينيه ونهض وعاد للغرفة فكلام العجوز أفضل من سكون الموتى، وقبل أن يسأله (عبدالموجود) كان يرد بأن الجنازة لم تصل بعد، وواصل طريقه حتى الجدار المقابل (لعبد الموجود) وجلس وضم ركبتيه الى صدره وتساءل ان كان هذا المكان مناسبا للتفكير بالمستقبل.. وخرج من شروده على اثر صوت (عبدالموجود) الذي تكلم بدون مقدمات كأنه يكلم نفسه:

- عملنا ليس أي عمل أو أن أي شخص يستطيع القيام به، فقبل كل شيء علينا أن ننسى ما يدعى بالخوف، وعلينا ألا ندعه يتسلل الينا عبر القماش الأبيض وأن نحافظ على هدوئنا ونحن ندفن أحباءنا.

والتفت بهدوء الى الشاب وهو يتابع:

- في المرة الماضية كانت رعشة يديك واضحة.. يجب عليك ان تنظر للأمر كأنك تؤدي عملا عاديا تحصل منه على أجر لأنك تسدل الستار على حياة إنسان.. لا وجود للعلاقات الانسانية هنا.. فهنا نهاية كل شيء.

ونهض العجوز بقوة لا تتناسب مع سنوات عمره الستين واتجه للنافذة التي تطل على الجهة المقابلة لبوابة المقبرة وأشار للمقبرة المترامية:

- في بداية عمري كنت أخاف أن أحضر الى هنا وعندما شاركت في دفن أول جثة كاد يغمى علي ولم أنم طوال ثلاث ليال بعدها.. لكن الآن لا أستطيع النوم بدون أن اتفقد القبور.. كان والدي يعلم خوفي لذلك كنت أنجو في بعض الاحيان من عقابه عندما أهرب من البيت ولا أذهب الى المقبرة وبعد الحاح من جدي حاول أن يعلمني مهنة أخرى ولكن عندما كنت أفشل في تحمل مصاعب تلك الاعمال كانت قناعة والدي تزداد بأنني سأكون وريثه.

---

* قاص من مصر.

وصمت العجوز للحظة ولانت ملامحه وهو يختصر عشرات السنين بعدة كلمات:

– تعلمت بعد جهد شاق من أبي وكذلك مني وصرت بعد خمسة أعوام أتقن أغلب أصول المهنة ولم أدرك معنى أن تكون حفار قبور الا بعد سنوات طويلة، انظر اليها ان القبور الآن صامتة ولكنها ليست جامدة ففيها حركة الكون، ومازالت قوانين الحياة تؤثر فيها، انها كذلك تتأثر بالزمن كالأحياء، القبر يولد ثم يشيخ وينتهي ليترك المجال لقبر جديد.. واولئك الناس في الخارج يجهلون بأن الأشياء بالنسبة للموتى على الأقل قد تغيرت فيعمدون الى أشياء عجيبة اعتقد ان الموتى يستغربون لها، انظر هناك يقيم شخص غني.. قبره يدل عليه،وهذا القبر الترابي يسكنه بائع خضراوات.. سمعت انه كان جاركم.. (لا يهم ذلك الآن) فقد اصبح جاري أيضا وبرغم كل ما يفعله أقرباء الميت يتوحد الموتى عندما يتركهم الآخرون لمصيرهم.. كلهم الآن يرتدون أسمالا واحدة، ويتركون أجسادهم لنفس الدود، ولا أحد منهم يستطيع ان يقول انه الافضل أو أن يعترض أحدهم على رطوبة قبره او على حقارة الدود الذي يأكله.. فقط نحن ما زلنا نتوهم ان الاختلافات تستمر حتى ما بعد الموت، فكما يولد الاطفال أغنياء يظل الفقير فقيرا حتى بعد الموت.

والتفت الى الشاب وتأمله للحظة وعاد للنظر للخارج وهو يتابع:

– ألا يعجبك كلامي؟

– لا .. ولكن على أحدنا أن يبقى صامتا كي يترقب الموكب القادم.

وردد العجوز بشرود:

– الموكب القادم.. مضى زمن طويل قبل ان يأتي مثل هذا الموكب.

وتابع الشاب محاولا ألا يترك للصمت فرصة:

– أحقا انه شخصية عظيمة؟

– أكثر مما تتصور بامكانك بعد الجنازة ان تأخذ اجازة.. لعدة ايام فقط.

وخبا صوتاهما وعاد الصمت يسيطر على الغرفة، حاول الشاب ان يقول للعجوز ان يغلق النافذة لمنع الرياح الباردة من الوصول اليه فاختنقت العبارة في جوفه وخرجت كهمهمة غير مفهومة جعلت العجوز يلتفت اليه للحظة ثم عاد لينصت لعله يسمع ما يشير الى اقتراب الجنازة بينما اخذ الصمت يعبث بما تبقى من أعصاب الشاب الذي أخذ يحدث نفسه بنفس النغمة غير المفهومة وبصوت خافت:

– لماذا أنا هنا؟.. كيف رضيت ان ترمي بي الاقدار الى يد (عبدالموجود)؟ صحيح انه شخص جيد وله سمعة طيبة.. وهو حفار قبور من الطراز الأول، ومخلص في عمله الى درجة البلاهة، والا ماذا يعني انه يستعمل هذه الغرفة كسكن حتى يستطيع أن يكون جاهزا في أي وقت، لا ترهبه القبور، شخص يستطيع أن يعمل أي شيء.. يحلق عاليا بشموخ والجميع يحترمونه لكنه في الاخير حفار قبور، وأنا لا أريد أن اصبح مثله، مكاني ليس هنا، أريد أن ارتمي بأحضان الدفء لا أن أتلقى الرياح الباردة كشخص ميت..

أعاده صوت العجوز الى جو المقبرة الذي حاول الفرار منه، وهز رأسه بالايجاب عندما سأله ان كان كل شيء جاهزاً، فهز العجوز رأسه وهو يقول:

– لا فائدة منكم.. يجب أن أعمل كل شيء بنفسي.. حركاتك تكاد تقسم بأنك نسيت شيئا ما لا يجدر بك الاستسلام هكذا.. مهما كانت مشاكلك، لا يمكنها ان تنسيك حقك بالحياة.. ربما حيث تجلس الآن يوجد رفات ميت، كم من المشاكل عاصرها أولئك الموتى، ولكن هل استطاعوا حل جميع مشاكلهم؟! لا أعتقد ذلك.. لنكن صريحين .. فمنذ مجيئك إلي وأنت تحاول الهروب مني تقوم بالعمل كأنك مكره عليه.. لا احد يستطيع ان يفرض عليك هذا العمل.. حتى أنا كان بامكاني ترك هذا العمل منذ زمن طويل والاتجاه لعمل آخر ولكني لم أجد العمل الذي يجعلني أترك هذا العمل وعليك أن تقرر بنفسك ان كنت تريد الاستمرار أو لا، لا تدع الآخرين يقررون لك.

ومع آخر حروف كلماته خرج العجوز من الغرفة.. نهض الشاب ببطء ووقف أمام النافذة وهو يقول لنفسه:

– كيف يمكنه أن يرى جمالا في هذا المنظر الموحش؟!

تنهد وهو يتابع:

– ليلة مفزعة منذ البداية.. حتى هم تأخروا.. متى يأتون لأرحل معهم للنور؟

غادر الغرفة ووقف بعيدا يتأمل العجوز في صمت:

– أي سر جعله يتخلى عن الأضواء والأصوات والدفء.. أهو عمره الذي لم يعد يحتمل ثقل الحياة؟.. لكن الجميع يتحدثون انه هكذا منذ سنوات طويلة، هل أصبح مثله يوما ما؟ يجب أن أرحل بعيدا عن هنا لم أعد أحتمل البقاء مع الموت في مكان واحد.

اقترب الشاب من العجوز وهو يفكر بمصارحته برغبته

بالرحيل، غير ان صوت العجوز ارتفع وبدون ان يلتفت اليه:

– أتعرف يا (محمود) بان ذكرى المرة الأولى لا تزال تدوي في رأسي ومازلت أتساءل كيف استطعت قهر خوفي؟ ربما لم يخف أحد من القبور كما كنت أخاف منها...!! لكن الآن اعتقد انه لا يوجد أحد يحبها أكثر مني..! أهي العادة والألفة مع هذا المكان وسنواتي التي انحفرت في هذه المقبرة، أم أن هناك شيئا غامضا يجذبني الى هنا؟ انني لا أقوى على فراق هذا المكان.. انني أعرف هذه القبور واحدا واحدا.. وحين يأتيني الأرق آخذ غطاء السرير وأنام بين القبور.. كل يوم اكتشف اني أحب القبور كأبناء لي.. أنا أيضا لا أكاد أصدق هذا واعتبرها تخاريف عجوز لكنها الحقيقة التي أعيش داخلها.

ساد السكون للحظات.. ثم التفت العجوز وهو يتابع:

– أنا لا أعاني أي مشاكل مع الموتى.. مشكلتي الحقيقية مع الأحياء.. لا أقول انهم ينبذونني بعيدا، ولكن نظراتهم تجعلني أتجنبهم خوفا من أن ألمح تلك النظرات من جديد..بين الموتى أجد نفسي بدون أحقاد أو حتى نظرات مفزوعة وقد حاولت التأقلم مع الأحياء من دون جدوى حتى اضطررت الى السكن هنا.. الأمر ليس بالبساطة التي كنت اتخيلها، أترك الأمور على ما هي عليه ومن ثم أغلق الباب وأنام.. سنوات قاسية عشتها داخل هذه الغرفة، في كل حجر من جدرانها آلاف الصرخات والضربات.. صوتي العالي المفزوع في الليل لم يسمعه سوى الموتى.. هذيان الحمى.. في أحد الأيام رقدت داخل حفرة وقبل ان يصل التراب الى وجهي كنت قد قفزت وانطلقت اجري كالمجنون، وفي صباح اليوم الثاني وجدت نفسي في القرية المجاورة ممددا على الأرض.. ومن كثرة أفكاري عن الموت صار رفيقا لي، أتحدث أنا وهو بينما نراقب الأضواء من هنا.. هذا ليس جنونا لكن الامر حدث بطريقة ما، مما جعلني متأكدا من انني نمت معه عدة مرات عندما كان يتأخر الوقت ونحن نتحدث.. لم أجد أحدا أتصادق معه الا الموت.

سار العجوز خطوات وسط القبور ثم اخذ حفنة من التراب وتركها تنهال ببطء من يده:

– التراب الناعم صديق عزيز هو الآخر.. نحن الثلاثة الحقيقة الأكيدة في هذا المكان، وبين التراب والموت أعيش حياتي مرة مع الخوف ومرة أخرى مع السعادة وأحيانا مع الضجر. تقلبات الحياة أعيشها هنا أنا أيضا، أشعر بالوحدة وأتمنى أن أجد شخصا يشاركني أحزاني.. أشاركه في أحلامي وأحلامه.. شخص يعيد لي مشاعري التي نسيتها، وأستطيع البوح له بضعفي وربما ابكي أمامه وانتظر يده تربت على ظهري أو يحتضنني بقوة وعيناه مملوءتان بالدمع.. أنا لست قاسي القلب كما يتصورني الآخرون، ولكنها طبيعة عملي، ولماذا أخشى الموت وقد دفنت أبي بيدي هاتين، أنا لم أتزوج خوفا من أن يشعر أبنائي بنفس الشعور الذي غمرني عندما أهلت التراب عليه، ولا أستطيع ان أصف نفسي في تلك اللحظة ولم أعرف معنى الموت الا ويدي تقبض على كومة من التراب وتفلتها برفق على الجسد الساكن.

تنهد العجوز واتجه بخطوات بطيئة الى القبر المفتوح حديثا وتصاعد صوته بعد همهمة غير مفهومة:

– كابوس واحد يزعجني هنا.. كابوس في بعض الاحيان أحبه وأتمنى تحققه، كابوس يبدأ بينما أنا نائم في هذه الغرفة وفجأة يطرق الباب أحد ما، وحين أدعوه للدخول تختفي جدران الغرفة وتظهر القبور من حولي ويخرج منها كل الذين دفنتهم فيحملونني على اعناقهم ويحتفلون ويطوفون بي كافة ارجاء المقبرة ومن ثم يشيعون جنازتي الى حيث يقع القبر الذي أشير اليه ولكنهم بعد أن ينتهوا من دفني يغادرون المقبرة عائدين الى منازلهم بينما أظل وحيدا تحت التراب، أنا في النهاية انسان.. وأخاف مثل كل الناس، لكنهم يتصورون أنني بلا مشاعر واذا رآني أحد وأنا اضحك ينظر الي كأنني مخلوق غير بشري، وكأن فرحي تمرد وان علي أن أظل داخل عالم الأحزان والكآبة والنسيان.. لقد دفنتني نظراتهم منذ زمن بعيد.

أغمض العجوز عينيه وابتسم بسخرية لثوان:

– أصبحت مدمنا على الخوف وصار الأمر عاديا جدا، حتى انني أصبحت أبحث عن الفزع والخوف.. خلال العام الماضي لم يزرني أي كابوس جديد.. البحث عن الخوف صعب عندما تعيش مع الموتى لكن الحياة تفزعني أحيانا.. أتسلى أحيانا بالتفكير بالغد.. وكانت لدي أحلام .. الكثير منها.. الشباب وقوته تغذي الأمل تجعله يصارع ويقاوم الفشل.. لكن الآن ومن فوق هذه الصخرة العالية في عمري أتأمل تلك الأحلام وهي ما تزال تحلق فوق رؤوس الكثيرين من الشباب، وبرغم تفاهتها أريد عودة الأمل ليعبث بي وأتخيل شكل حياتي اذا عادت إلى أيام الشباب.. أريد الهروب.. أريد الهروب من حياتي ومن كل شيء.. الهروب والبداية في مكان جديد بالنسبة لكم الأمر سهل، فعندما

ترغب بالهروب تختفي بين الأحياء.. تغمس جسدك في الزحام والحرارة، وعندما ينصهر جسدك تكون قد نجحت بالهروب لكن هنا لا تستطيع أن تلغي نفسك.. وحيدا مع الأموات وأول شيء تفكر فيه هو الخوف.. وعندما تخاف لا تستطيع الهروب.. تقف مكانك منتظرا النهاية، ربما الخوف هو ما أبقاني طوال هذه السنين، أخاف أن أعود هنا فوق قطعة خشبية.. أخاف أن أنتهي داخل حفرة..!!! صمت العجوز ودفع قليلا من التراب بقدمه الى داخل الحفرة:

– كل تلك الحياة والأحلام تتحول الى حفرة صغيرة، وبعد رحيل المشيعين يتبقى النسيان، كل الذين هنا منسيون، ربما في يوم تجد أوراقا خضراء فوق قبر لكن الأساس هنا هو الموت، أنا أقف بين الموتى والأحياء.. اراقب وأحاول معرفة الى أي الجهتين سأنتمي.. أعرف أن النهاية ستكون هنا.. داخل حفرة!! ولكنني أريد حسم الأمر مبكرا، الحياة بكل ما فيها من أشياء والموت الذي يترصد في كل مكان شخصا ما.. فهل أستغل وقتي في الشعور بالحياة؟ لم أحسم الأمر بعد.. عمري كله ولم أتوصل الى نتيجة، في بعض لحظات اقتنع بالموت لكن شيئا ما يعيدني الى سطح الأرض. أحيانا المرء يتخيل أشياء معينة وبها يسير حياته– تفهم ما أقصد– لكن عندما يكتشف انه كان يجري وراء وهم يرغب بالهروب أو ينغمس في الخوف، كلاهما واحد.. البداية مع الهروب.. لكن بعد الخوف تأتي مرحلة أكثر بؤسا وقسوة، مرحلة اللاعودة.. عندما تهرب تبحث عن مكان تبدأ فيه من جديد.. وعندما تخاف فانك تحمي نفسك من النهاية ولكن في اللاعودة تتحول الى كابوس وآخر أمل تتمسك به هو أن تأتي النهاية.. لكنه هناك أشياء عديدة تبدأ من جديد، كان من الممكن أن تكون في منزلك الآن في غرفتك الدافئة.. لكن تأخر الجنازة قلب الأمور.. أحيانا تبدو الأمور جيدة، الشمس مشرقة، والجو رائع، لكن خطوات قليلة ويتبدل كل شيء وتصبح الخطوات السعيدة ثقيلة وحزينة.. تقرر عمل شيء.. مشروع مثلا ثم لا شيء.. الحياة فيها الكثير من الأشياء البراقة، وأنا طفل صغير كنت أبكي كثيرا عندما افقد أي شيء.. نظرات الشفقة بعيون الآخرين ونظرات أبي القوية لم تجعلني أتردد كثيرا في اختياري لطريقة حياتي.. ما فائدة الحفاظ على الأشياء ما دمت ستفقدها ذات يوم، اختصرت كثيرا من السنوات، في البداية واجهت صعوبات.. تعرف مغريات الحياة.. الناس.. الضوء.. الدفء.. ربما ثماني مرات تركت فيها المقبرة وعدت الى الناس.. لكن.. حادث صغير بالنسبة للآخرين لكنه كان كافيا لاغلاق أبواب العودة أمامي.. ولو تركت المقبرة الآن فلن أجد مكانا واحدا يقبل بي.. رائحة الموت ملتصقة بي، بثيابي، وعرقي، في كل جسمي.. عندما أتنفس تخرج رائحة العظام المختلطة بالديدان، أشعر أنني لو جلست في حديقة خضراء ستتحول بعد ساعة الى مقبرة...!!

التفت العجوز الى الشاب ونظر اليه للحظات وعاد يتأمل القبور:

– عمل معي قبلك عديدون لكن الخوف من العيش مع الموت يبعدهم دوما.. وعمري الكبير يجعلني أبحث عن شخص يمكنه أن....

– يمكنه ماذا؟

– أن يدفنني.. أعرف أنني سأموت وحيدا داخل تلك الغرفة أو بين القبور واحتاج الى شخص يهيل علي التراب.. ويضع بعض الأوراق الخضراء على قبري، نظرات الآخرين تهرب مني وعندما تصطدم بي لا أرى فيها سوى الخوف والرعب.. أنا أمثل الموت بنظرهم.. قبل أسابيع وعندما ذهبت لأحلق لن انسى صورتي تلك.. الحاجبان المقوسان للأعلى والعيون الغائرة للداخل، عظام الوجه البارزة والشفتان المتشققتان، كان وجهي وجه ميت.. أشعر بالموت يقترب مني، وعندما انهض من نومي لا افتح عيني.. اتحرك داخل الغرفة.. ثم اتجه الى الباب وبعد فتح الباب افتح عيني.. مرة واحدة لم ينفتح الباب لكنه كان كابوسا.. انهم ينادونني.. يأتون الى في أحلامي ويخبرونني انه أصبح لدي مكان بجوارهم ويتساءلون عن سبب عدم قدومي حتى الآن.

صمت العجوز للحظة:

– عندما يأتي موكب أشمر عن يدي وبعد ذهاب الجميع اجلس بجوار القبر أتحدث اليه طول الليل، أحكي له قليلا عن حياتي.. هذا ليس جنونا لكن هذا الحديث الذي أجريه مع الموتى هو ما أبعد الجنون عني.. عندما أيأس من الحياة أتحدث.. لا يهم من يسمعني لكن المهم عندي أن أشعر بأن أحدا ما يستمع الي.. وجودك الى جواري الآن في هذا الليل يثبت لي انك ستكون حفار قبور جيدا، وحتى اذا فكرت بمغادرة المكان أرجو أن تأتي في يوم ما.. انظر الى الطرف القريب من المقبرة.. توجد صخرة صغيرة أريد أن أدفن هناك.

وضع الشاب يده على كتف العجوز ومن بعيد تعالت أصوات الجنازة...

نصـــوص

أحمد الرحبي *

الكـــوخ

أغراهما المكان بالتوحد معا، بالتواجد بين جدرانه في تلك الساعة من النهار وفق موعد مختلس، مسبق قد ضرباه بينهما بعد تحين للفرص الشحيحة التي ما كانت يواتيها الحظ السعيد للتحقق على شحها وندرتها، والتي ربما الفرصة تلك الذهبية المعدن من ندرتها ما كانت تحسب انتصارا يتحقق أخيرا لقضية لقائهما الذي تحرقا شوقا الى تحققه، لولا أن تركا نفسيهما منساقين بفعل دافع التلهف اللحوح واللجوج في أثره عليهما، يدفعهما من خلفهما الى ذلك المكان من غير ان يحسبا للأمور حسابها مثلما يتم عادة في أمور حوذيها العقل ليسوسها بسوطه لا شيء آخر من جوارح الجسد.

لقد اغراهما المكان بالتوحد معا بين جدرانه اذن مثل علاج يكتشف لمرض يأخذ بالمريض به مكابدة وتألما، من نبتة ما كانت قبل ذلك تخطر على بال.

لقد أغراهما كوخ السعف على ما يوفره من خلوة بعيدا عن أعين الناس بالالتقاء في داخله ذلك النهار بعد أن اعيتهما الحيلة في توفير المكان للقائهما، فهو (الكوخ) ما كان يناسب ظرفا طارئا ومختلسا كهذا اللقاء، طالما كان مكانا مهجورا منذ زمن مستباحا للاهمال متاحا للتداعي والتقادم ان يسكنه على مهل.

فهاهو في ذلك النهار يستقبل فجأة وعلى عجل زائرين لاذا تداريا من أعين الآخرين تحت سقفه، وعلى ما يفترض من رثاثة حال وتداع في مكان يتمطى في جوانبه الاهمال، اندسا بلهفة غير عابئين بما حولهما سوى الذي هربا به من أعين الناس في جرأة لاقتسامه بتلهف ومتعة برقة وخوف بألم ورحمة.

لكن في مكان ناء ومهجور بالمرة مثل هذا المكان قد يعن للفضيحة ان تمشي على بطنها رويدا رويدا كأفعى تباغت ضحيتها، وقد يعن للفضيحة أن تنقض كصاعقة لا يملك حيالها سترا وقد بلغ افتضاحها العظم.

فربما أفضى الى نتيجة محققة مثل هذه فضول عصفور استرعى نظره نوع غريب من العراك والمخاصمة صفته على نحو الحظ المتبادل على ايقاع الالم بين الطرفين والسعي اليه وطلبه هذا، الألم وايصاله الى ذروته بينهما مع المعاودة في تسلقهما الذروة والوصول الى منتهاها كجبليين عنيدين المرة تلو المرة (ما يضاعف الفضول).

وبحسابات عصفور يتجاوز المشهد من أمامه الى السماء الرحبة لم يتبق منه هذا المشهد من اثر في ذاكرته الا غرابة توسل العراك بين خصمين والحظ

* كاتب من سلطنة عمان.

المتبادل عليه وطلبه بينهما.
الا أن حسابات صياد أهوج يتقدم بغريزة سلوقي في أثر ما يعتبره مغنماً وصيداً سانحاً لسيدته التي تعتلي ظهره، يلقمه لفوهتها، غيرها تلك عند العصفور.
فالصيد ليس سوى انتهاز الفرصة السانحة والاستفادة منها واستغلالها هذه الفرصة بالكيفية التي تفيد منها حسابات صياد فرص نهم الى اقتناصها.

جـــثة

أنت أيتها الجثة إنهضي، آمرك عودي من حيث جيء بك، عليك ان تسيري في الطريق كما يجب بلا ترنح. لا تثرثري مع المتسكعين في عطفات الطريق عما مر بك لا تثيري حفيظتي عليك.
أديري ظهرك واختبئي من كل معارفك الذين تصادفينهم، فهم بحاجة الى منطق من التفسيرات للجم دهشتهم، لا تملكينه في وضعك هذا ستقتحمين عتبة الدار بخطوات متعثرة فيما مجلس الشحناء والبغضاء منعقد حول موضوع تركتك.
أطلي عليهم بابتسامتك البيضاء الفاغرة كما رسمها على محياك النزع الأخير، وإستميحيهم عذرا في اضافة جملة قصيرة الى وصيتك.

اقتحام

احتاجني من الجهد الكثير جهد محموم دفعت بأطراف أصابعي على غير هدى.. أعرف الطريق الى العش عين المعرفة لكن آه من اضطراب الرؤيا في السرابات البعيدة للسبخات، من دوار المشي على الحواف الشاهقة.
حاطب ليل تبعت أثر أصابعي تدب بين انثناءات وتغظنات القماش.. سأخترع للقفل مهما كان عصياً ومحكم الإقفال، مفتاحا.
انفراجة بسيطة لظلفة الباب تكفي تمكنني من الدخول بظفر والتمتمة بصلاتي لاثما رخام الصحن الداخلي للمحراب.
لن يصدني لن يوقف تقدمي أعلنتها، استبسال حجاب المقام.. كانت رشوتي لهم جزيلة هؤلاء الحجاب فكان تواطؤهم، ماكرا بما يكفي لتحويل تهمة الخيانة العظمى بعيدا عنهم الى آخرين: عسس أهملوا نوبتهم في الحراسة.
مدفعيتي الثقيلة توالي إمطار التحصينات بقذائفها لا مجال للمقاومة، قد استوعب الجنرالات في الجانب الآخر ذلك على ما يبدو فهم يسارعون بحمية الى الدفع بالجيش الى حتفه الى آخر جندي مما يقرأ بعد ذلك في مذكراتهم بأنه تكتيك ألهمته الهزيمة لهم، لمحاولة استعادة المبادرة في المعركة.
ثلمات بعض ثلمات في السور.. ثغرة في السور ثغرات في السور.. بأصابع مرتعشة.. لصه انتهيت من ا لـ ز ر ا ر ا لـ أ و ل.

لقطـــة

على مقربة منهما لصيق بمشهد خلوتهما كنت، لا أمنع نظري من الاستمتاع بما أرى أمامي فضول أو تعويض لمتعة ليس بالسهولة الحصول عليها وورودها أو هي غير متوافرة بالمجانية التي أراها ممارسة بقربي، تابعت بشغف لهفة إقبالهما على بعضهما البعض ركزت جل انتباهي في اللحظة التالية، عطلت خيالي وتخليت بكسل عن المشاركة في تخيل اللحظات في تصاعدها خلال سيل من القبلات الحارة التي يقبلان بهما واحدهما على الآخر، بانتظار الذروة التي لم أشك إنها آتية بسخاء تهتكها وافتضاحها لغلواء الفعل الغريزي الذي يعقب لحظة حميمة كتلك.
بسلبية استعجل الأمر لصعود الذروة لهذه الممارسة التي اندمجت فيها أتمتع أيما متعة بمتابعتها، وأتذمر في داخلي من تلكؤ وبلادة حمار أحمله مسؤولية التأخير في مشارفة الذروة، أصب عليه اللعنات: تبا للحمير هي وراء كل فعل لا يكتمل، أجده يحرن يظل لابثا على المنحدر لا يتقدم خطوة الى الأمام الى ان تزل احدى قدميه ليسقط في الحضيض.
فجأة تغيم الشاشة لتنتقل الى لقطة أخرى أكثر حشمة.



متابعات

أركيولوجيا الضوء وشعرية «عبده وازن»

غاليـــة خوجـــة *

تتحرك شعرية (عبده وازن) في الشفيف العميق من اللفظة والمعنى، من الواقع بكل عناصره، ومن ترائيات المخيلة التي تنتج العلائق صورا شعرية تتعالق فيها الأعماق الجوانية مع الأبعاد الموضوعية. فكيف تبني هذه الوحدات واقعها اللغوي والشعوري وتجليها الفني؟

يتسم المبنى القصيدي عند «عبده وازن» بالانوجاد داخل اليومي الذي يتحول الى يومي مفارق عن طريق ادخالات المعاش في حيز الحلم الذي يعيد ترتيب اللحظة في أنساق لغوية تنمو عن طريق عدة أشكال. أهمها: التداعي والسرد والومض والتشكيل. كما ان الحالة القصيدية لا تتوانى عن التعامل مع المتنوع بين الرومانسية والرمزية والسريالية، اضافة الى انبثاقها، في أحيان أخرى، كخواطر شعرية، وكتسلسل قصصي تتباوح أحداثه، وتحكي أبعاده تلك الآلام وذاك الانتظار مسترجعة ايقاع الذاكرة. او مضيئة (الآن). او ممتدة الى الاحتمال.

في تجربة «وازن» تصر مكونات الطبيعة على البروز بمجالها الطبيعي، أو بمجالها المضاف الى دالة مجردة مثلا (الوردة أو الزهرة: وردة النوم/ زهرة الجدار)/ (الشجرة/ الغيمة)/ (النهار والليل)... الخ.

وتتضافر هذه التقنيات لتنجز الفضاء الدينامي للنص الشعري المتجه، بدوره، الى انجاز علائق تنسجم فيها المتضادات الثنائية المتشكلة كنص يتسارد مؤجلا دلالته الفيضية الى الخاتمة، أو يتوامض كاشفا عن العادي والحلمي والذاكرتي. او يتراكب في تشكيلات مشهدية لا تخلو من البعد الميتافيزيقي.

فماذا بين حركة الحياة وصمت القصيدة؟

وماذا بين انفلاتات الموت والحب والطبيعة وبين ظلال الضوء الحاضر من المخيلة؟

وكيف تناغم حلم اليقظة مع حلم الكلمات؟

وأي حضور للسماء وهي تتشخص كمكونات وتراتيل غائبة وأرواح تحضر من آبار الذات والرؤيا؟

تنبلج (أنا) الشاعر بضمائر مختلفة: (أنا المتكلم/ ضمير المخاطب/ ضمير الغائب) وذلك تبعا لابتغاءات المقول الشعري وطقوسه الظاهرة والباطنة:

قالت انها من فوق، أبصرت نفسها تغادر نفسها
والسرير والنافذة ووردة الجدار
قالت ان دمعة يتيمة سقطت من عينها اليمنى أحدثت
على الأرض بقعة من أضواء فاتنة.

مقول اخباري ينقل ما قالته الأنثى، بشكل ايهامي لأن الذات الشاعرة هي القائل الفعلي والرائي الذي دوّن ما لم تقله (الذات الأخرى)، مرتكزا في هذا الارواء على شفافية الالتقاط وعلى موضعة التفاصيل بحيث غدا المقول عاديا لولا الصورتان الموجودتان: (تغادر نفسها)/ و(الدمعة) التي تصيرت (بقعة من أضواء فاتنة).

وحين ننتقل من قصيدة (وردة الجدار- ص٦٧)/ مجموعة «سراج الفتنة») الى قصيدة أخرى من مجموعة «أبواب النوم- ص(١١٣)»، فاننا نلمح عناصر حركة (الغياب) تتجسد في مقول لم يقله أحد وكتبته الذات الشاعرة المنفرة مع عناصر حركة الاضاءة والظل المهجورة الا من (الحلم) و(الوردة السوداء= الليل) و(السرير) كمكانية نفسية أكثر منها واقعية، و(الأثر+ الظل+ الغيمة) كـ(بديل اشاري) عن (الدمعة) في قصيدة (وردة الجدار):

هكذا في الحكاية التي لم يرها أحد: من يغلق
الباب وراءه لا يترك أثرا ليديه، لا يدع غيمة ولو صغيرة.
من يَغلق الباب وراءه لا يلتفت حتى الى ظله، لا يسمع وقع خطواته.
هكذا في الحلم الذي لم يبصره أحد: من يرجع
الى سريره في الليل لن يجده، لن يجد الليل

---

* كاتبة من سوريا.

الذي سال ورده على النافذة.
نلاحظ أيضا، ان الشاعر يعتمد (جملة) يكررها كـ(لازمة) بين صورة وأخرى محاولا بذلك انشاء ايقاع تراتبي يحكم المكتوب ويفتحه على حدود أخرى لاحقة لـ(الجملة اللازمة) كما انه يسعى، من ناحية أخرى، الى انشاء ايقاع قرائي تتسلسل عبره استرجاعات ذاكرة القارئ.. ربما هذا التكرار الجملي جميل وذلك حينما لا يتحول الى (ثيمة) ينبني عليها أغلب المقول الشعري.. لأن هذا التكرار الجملي سيؤثر على المبنى الفني ويحوله حينا الى كلام وصفي، يتحول عن علائقه الادهاشية الى تعريفات شعرية.

أما ما يتناغم بشكل جمالي منشئا علائق جديدة في اللغة، فستتبينه من خلال مجموعة (سراج الفتنة) المتآلفة مع القصيدة البارقة- الومضة، ومع القصيدة النازحة نحو تغريب الغياب واللامرئي المبنية على التسارد كمحور أسي تنبلج منه الأحداث الشعرية الذاتية والموضوعية واللغوية، والمتآلفة أيضا، من رؤيا ثالثة، مع الوقع التشكيلي للصوت والفعل وحركة الصمت بين الصور المتفككة بمقصدية التركيب ذي الأثر البعيد حيث الدلالة تحوم تحت النص لتجمع الصور المتناثرة في الوحدة الكبرى= القصيدة.

تشتبك تحولات الحب والألم والنزيف والغربة والفراق والطبيعة والحياة والموت في (سراج الفتنة) فلا تنطفئ العتمة الوجودية والنفسية والظلالية الا لتشتعل الجملة بضوء الجرح والروح والصلوات والامكنة الحاضرة كمعبد وطريق ودرب وشجرة وزهرة ونوم وحيرة وغموض وأرق وتداعيات وتأملات..

ويتضح من ذلك أن المكان يتحول الى حيز رمزي تتآصر دوائره مع الزمن القصيدي الناتج عن النسق. ويختلف هذا المنتج الدلالي تبعا لحركة الصورة واحالاتها واسقاطاتها، الناشئة، بدورها، عن كثافة الطاقة المبدعة في المفردات، وعن مدى ديناميتها المتواترة بالمناسب من الحركة والسكون، من التشكيل والبعثرة، من الوجود واللاوجود. ولا ينجز النسيج احتمالاته المنفتحة بهذه الفنية الا عندما تتضاعف درامية الضوء مع الظلال مولدة اللازمن من الزمن، ومناسلة من الزمن زمنية تجدل الذاكرة والمخيلة في لحظة مؤلفة من (الحلم) و(الآن)..

أحسد الزهرة لأنها عرفت كل ما لم أعرف في غفلتها
الأعمق من حلمي ومن ماء عيني المفتوحتين/ قصيدة «براءة» ص(٣٨)

ماذا بين الحسد الشعري والبراءة؟ هل هو المجهول؟ أم انه الكثافة الكونية حيث الولادة الأولى لتحولات البذرة الى زهرة؟ سيكون المجهول طرفا، وسيحقق معادلته عبر التداعيات الأولى للتكوين الانوجادي، وستتم هذه المعادلة في المجال الجامع لـ(غفلة الزهرة الاعمق) و(الحلم الشاعر) بما في ذلك من تقابل دلالي مغيب في المبنى المكتوب، وظاهر في الترائي العلائقي الساقط بين (ماء العينين) و(غفلة الزهرة) وبين صفة العينين (المفتوحتين) وبين المعرفة الرمزية لاشتباكات التفتح من البذرة المغلقة الى الزهرة المتفتحة، لكن، هل تقتصر (البصيرة) الشعرية على البراءة المضمرة للبراءة الجمالية؟ أم أنها تمتد الى تساؤلات ومضية تفتح الغامض والمتفتح على احتمالات الوجود المترامز بـ(الموت) أو (العدم) أو (التصير اللامتوقع) لعناصر الطبيعة؟:

غداً اذا انطفأت الشمس أي ضوء نسميه جرح الأزل؟
البحر اذا جف غدا أي زرقة نسميها فردوسنا الغابر؟

تتوامض بهذه الاستفهامات الحائرة قصيدة (غداً/ ص٥٩) فاسحة للزمن البروز بطريقة تقنية تضع عناصر الصور الاستفهامية بشكل تقابلي (الشمس/ البحر) كتزاوج تضادي بين (النار) و(الماء) يتحول في تركيب الكلام الى زمن صامت يتأمل في تكوناته المستقبلية الذاهبة باتجاه (الموت= الانطفاء+ الجفاف) وباتجاه تزاوج الدلالة التابعة (الجرح الأزلي) كحياة مستمرة تتحرك في مدار (الشمس)، و(الفردوس الغابر) التابع لـ(البحر) بكل مدلولاته المتناغمة مع عنصره الأولي (الماء) كخصب ووجود ودليله تموجاته الممتدة في الزمن والعمق الجواني كـ(حلم)= (الفردوس الغابر).

منظومة رمزية بسيطة المكتوب، عميقة اللامكتوب، تمنح الصورة (حاستها التخييلية) وهي تعبر عن حركة فعل لآخر، ومن لون لآخر: لون الشمس الى زرقة البحر الى حمرة الجرح الى خضرة الفردوس، ومن لون الأزل الى لون الزوال (جرح الأزل)/ (الفردوس الغابر).

وهذا الذي يحدث في القصيدة وقد يحدث في الزمن الآتي نراه ينفي عنه الموت والنوم في قصيدة بارقة أخرى: (شعلة/ ص١٧):

عين، حين أغفو لا تنام، جرح ينبلج من بئر اللوعة، خوف
في عمق الوجه لا يستكين: في الضوء تنبثق شعلة أخرى.

تتوازى طاقة الدلالة الهاربة من استفهامات قصيدة (غداً) الى اجابات قصيدة (شعلة) توازيا يحرك عناصر الفناء: (الانطفاء+ الجفاف) باتجاه الانبعاث والتجدد المتجسد بمظاهر الحياة في (النوم): نوم الذات الشاعرة كحالة سكونية مخادعة، لان دلالاتها الباطنة تشير الى استمرار المتحرك من الذات والصمت والسكون بهيئات تلك (العين) المتمركزة في فجوة التوتر القصيدي المنبث بين (الجرح) و(البئر) و(العمق) و(الضوء) و(الشعلة)، وايقاعات

هذه المفردات تحيلنا بطريقة أو بأخرى الى (الشمس) و(البحر) بكل معانيهما الرمزية والطبيعية المنعكسة من القصيدتين كطقس لتقلبات الذات والدالة يواصل ارتجاجه في الحيز الضمني لبياض المقول المتصل بقصيدة أخرى: (عين غريبة/ ص٣٠) التي تتداول انبثاث الميكانيزمات المحورية بين الماء والنار كـ(صولفيج) يعزف (الماء) كقرار تارة، وكجواب تارة أخرى، مثلما يمنح النار ذات الحركة القرارية والجوابية المتنقلة في النسق الفني الذي تتمرأى صوتياته بالصوت: (أجراس الضوء/ أجنحة الملائكة/ أجراس أول الصبح/ شعاع الشمس). وتتحرك هذه المعزوفات بهيئة أخرى لتشكل (القصيدة اللوحة) كما في قصيدة (ألوان/ ص٥٨):

الضوء الذي يحتل مطارف الغيم يجعل منها سفوحا
متعرجة لملائكة يصعدون وينزلون بخفة كالبرق.
لا يغيب الضوء ذاك الا عندما تستحيل الغيمات وجوها
مبهمة تتلاشى فوق البحر، فوق الأكمات المنحدرة ببطء.

ان دلالات المفردات المتكررة تعيد انتاج حضورها عبر انزياحها عما انجزته في موضع سابق، فهي تأتي من قاموس الشاعر لكن بانبلاج يرغب في مغايرة انبلاجه في أنساق أخرى من نصوص المجموعة، وهنا، نتبين ان مفردات (الضوء/ الملائكة/ البحر) نسجت ضمن حالة تتلون بتشكيلات (الضوء) في مكانية هي (المخيلة) المتملصة من الباطن الى انعطافات التجلي كـ(غيم) لا يلبث أن يتحول الى (ملائكة) تنجز عبر فعليها المتعاكسين (الصعود/ النزول) حركة تواترية للصورة اللاحقة التي تمحو ارتباكات الضوء (لا يغيب الضوء.. الا..) وهنا، نجد كيف انقطعت تكوينات الحضور الأول للضوء في صورته الاولى، لتتصل بصيرورة طيفية تناور على (التلاشي) بوجود آخر (الغيمات وجوها مبهمة/ فوق البحر/ فوق الأكمات).. فلولا التحديد المكاني لحركة التصير، لظلت ابعاد الصورة في لوحة ارتسمت لتختفي في حيزها الأول (الفضاء)، وحينما برز المكان بتعيين مقصود، انسحب التحول من طيفيته المنبثقة مع حركة الضوء والملائكة، الى حركته النازلة باتجاه الأرض.

وتتمدد هذه التعيينات لتخرج عن مكانيتها في صور أخرى توظف هاجسها في مسافة (التوتر المتغير): (حين أقول الحقل أقصد كل ما لا يحصر ناظري داخل الجدران/ ص٦٥) وهذا اللاتحديد يفتح لنا بوتقة سرية على قصيدة أخرى (جدار الأناشيد/ ص٧٠) وهي تبدأ بـ(الضبابة) لتمر على (الينابيع الداخلية) وترسم تضاريس الجواني وطبيعته بسردية تستوقف أبعادها بين جملة وجملة بصورة تنشط فيها فاعلية الرؤيا مع فاعلية الكلمات المتعالقة (السروات تحرس سور الصبح كعذارى الهيكل والصفصاف ينحني كعادته فوق النهر المنحدر ببطء صوب أول الزرقة). تنتج شعرية الصورة من تضافر عناصر عديدة أهمها انزياح العناصر الطبيعية عن طبيعتها بغية انشاء علائق لا مألوفة فيما بينها وبين لحظتها المتجلية عبر انزلاق الدلالة الى ظلها ومن ثم توظيف الظلال في مبنى تركيبي يجعل (السروات): «حراسا كعذارى الهيكل» ويجعل «الصفصاف» منحنيا قبالة أنوثة السروات، ولا يخفى ما في ذلك من حالة تجريدية تجسد في منحناها الرؤيوي تداعيات الداخل بين الانوثة والذكورة كقطبين يمر بينهما (النهر) أي (الماء) بكل دلالاته الخصبية والاشارية حيث يتم الانحدار نحو (اول الزرقة) الرامزة الى استمرارية التكون.. وأيضا ترتكز هذه الصورة المجردة ذات التكوين الرمزي الى موسيقى الدالة الموحية بتناغم واضح بين تكرارات (السين/ الصاد/ الزين/ الراء).. وبذلك، تنساب صورة الصوت العميق مع صورة الصوت المكتوب انسيابا ينسجم مع (الصبح) و(النهر) و(الزرقة) واحالات هذه المفردات على اللحظة المعاشة والتي تدفع تجريديتها الى نوع من التصوف في قصائد أخرى، مثل (نار الحقول ص٥٨) وقصيدة (الأودية ص٦٢) وقصيدة (روابي العزلة ص٧٥) وقصيدة (كتاب النهر ص٧٤) التي سنحاورها تبعا لما تقترحه من تماوج يبدأ باشتعال خفيض لا يلبث أن يحرض تفاصيله على التنامي ثم يتسارع منتقلا من الذات الشاعرة الى ضميرها الآخر المتمظهر بذوات طبيعية مخاطبة (القمر/ الليل):

كمصباح أشعل قلبي وأجلس طول الغسق أحصي
أيامي الغائبة.
قل لي أيها القمر: كم من سماء علي أن أعبر لأبصر
وجها أو منديلا، كم من شجرة عليَ أن أصادف لأهتدي الى
مملكة الغيم؟

تهرب (الرؤيا) من نفسها لتمكث في (مصباح القلب) ولتكون (البصيرة) المضيئة بشكل تناوبي مع (القمر). وبين (الشعلة) و(القمر) تبزغ مسافة يحكمها فعل (الجلوس) بما يضمره من ترقب وانتظار ودخول في (أعماق الذات) مثلما فعل (بوذا) الحاضر بخفاء شديد، ومثلما يفعل المتصوفة في لحظة البقاء والفناء، وتتعدد هذه المسافة جاعلة من نفسها حيزا زمنيا تلتقي فيه حركة المفردات لتنتج (الصورة الغائبة) في (الصورة المكتوبة) والتي تتخذ منحنى صاعدا، على عكس منحنى الهبوط الذي تبناه الضوء في قصيدة (ألوان)، ويتسم هذا الصعود بـ(اسراء) يعبر السماوات بحثا عن الاستفهام لا عن الاجابة كما يوحي بذلك ظاهر الصورة، وكما تسير المعاني المتراكمة في (السماء/ البصر/ الوجه/ الشجر) لتستقر أخيرا في (مملكة

الغيم).
وتتنوع دروب الصعود والهبوط في النصوص تنوعا يخرج من الذات الى الكون، ويخرج من الكون الى الذات الانثوية المتشاكلة بالحواس (أكمام بيضاء- ص٩٧)/ ذئب القمر- ص٨٣/ غيبوبة- ص٩٩/ يدان ص١٠٠) والخارجة الى الذات الانثوية، من جهة ثانية، كتشاكل للأعماق تتمرأى فيه (أنا الشاعر) لتندغم مع (الأنا الاخرى): (وجهك في الليل هو وجهي ووجهك معا- ص٩٦)/ ليتك تلدينني فأنفض عني السأم الي ورثته عن آباء أجهلهم- ص١٠٧)/ دمعتك التي لم تسقط تشرق في عيني كلما اشتعل فيهما صبح جسدك النقي- ص(١٢١)..
ومثلما يتشكل (الحب) هالات تدور في النصوص، نجد ان الغربة والاحساس بالمنفى مدار موازي للحب يترامز كـ(دلالة مهجورة) الا من الأرق والانتظار والضياع والغياب. وتتسم هذه الدلالة بنغمات حضورية مختلفة تجمعها شبحية الوجود بمفرداته التكوينية وبمفرداته القصيدية، وبذلك نتراءى كيف تتحول اللحظة المكتوبة من شبحية وجودها الى (علائق طيفية) بين ضياع الوجه: (وجهي الذي فقدته بين الوجوه وتحت سيل النظرات أعده اليّ لأكمل الطريق الذي لا أعرف أين تنتهي- ص(٥٣)) وهذا الفقد يتلامع في قصيدة أخرى بحركة جمعية: (حين لاح أول الصبح خرجوا كأخيلة شاحبة- ص(٥١)). وهذا التشابح العلائقي يتخذ مسارات صورية متوزعة في القصائد، بعضها يتعلق بغياب الجسد كما قرأنا في الأمثلة السابقة، وبعضها يتعلق في البحث عن الغياب كحضور لا مرئي يمثله (الزمن) و(القصيدة)، و(الظن):
(١) – يجري الزمن نحو انكماشه في بؤرة دلائلية تتسم بالحركة والتحول (الاحتراق):
لحظة واحدة فقط هي الأيام كلها
لحظة حارقة كنظرة القديسين، أليمة كصلاة الندامة.
حين تخترق يديك، تشعل جمرهما، / ص(٥٦).
في الصورة الأولى يتراكم الزمن كـ(لحظة مطلقة) متهيئا وعبر السياق الى انتشار آخر ينزح من العمق الداخلي للذات متوسلا (ضميرا ثانيا: نظرة القديسين) ثم منزاحا الى علاقة جديدة، تشتعل فيها (اللحظة الواحدة) بارتفاع ايقاعي طيفي ثيمته (التجريد): (الصلاة)، ويلي حركة الانتشار ايقاع آخر يوحي بإعادة (التراكم) في مكانية مجسدة (يديك) حيث لا يستقر الزمن الا ليعيد انتشاره وذلك ما تخبئه آثار دلالة (الجمر) كاشتعال ثان يبعثر «اللحظة/ الزمن/ الأيام المرئية/ الذات الشاعرة).
(٢) – انوجاد (الذات) في الانتظار السابق للقصيدة، وفي القصيدة التي لم تنكتب، وهذا زمن من نوع آخر تغيب فيه حضورات الجسد كمحسوس- جسد الذات وجسد الموجودات، ليحضر الغياب من مكانية هي (الانتظار) وهي التأثيرات الميكانيزمية للعناصر التي ستتناسل من فضائها المخيلتي - اللامكتوب، الى فضائها الذي سيصير (أسود):
وها أنت تنزلين كملاك، تصعدين كغيمة، وان طال انتظاري أمام اوراقي أستسلم لسرابك، للسراب الذي يسبقك دوما ودوما تتركينه وراءك على صفحة أشد بياضا من الموت. / ص(١٤)
اغتراب دائم بين (بياض) القصيدة و(بياض) الذي سيأتي، وثمة مسافة بين (البياضين) تتحرك، ولا ترى الا بعد النبش العميق (اركيولوجيا المفردة الشعرية) المكتوبة واللامكتوبة على السواء، وهذه المسافة ليست سوى (الأثر) المنجز من صراع خروج الذات من الذات، وخروج القصيدة من القصيدة، خروجا لا يعادل تناسلات حضوراته سوى (الموت)، فالشاعر يموت لتحيا القصيدة، وبذلك يتحول جسد الذات الى كفن وقبر منه تنبعث متصارعات الانوجاد الدلالي الأبيض.
(٣) – انفتاحات (الظن) كزمن على (الزمن) وكـ(أثر) الفاعلية (الحلم) في (الزمن) و(الذات) و(الكلمة):
من كثرة ما اختطفني الأرق صرت أظنه شمس ما بعد الحلم، شجرة ما بعد النوم. / ص(٥٦)
ويبقى (الظن) حالة محورية لاحتمالات قصيدية وقرائية تتزامن رموزها مع التشكيلات الصورية، ومع ايقاعات هذه التشكيلات الرومانسية والصوفية والسريالية والسردية ذات المبنى التكويري وذات المبنى المتقطع الذي فصل بين صورة وأخرى ليترك للمجال المتحرك بين الصور علائق تتراكب منجزة القصيدة بظهوراتها المتنوعة (الوامضة)/ (الحكائية)/ (المتعددة المقاطع): (زهرة المخمل- ص(١١٩) المنجزة عبر (٢٢) مقطعا مكثفا بالسردية وبالاختزال وبرشقة الدلالة على البياض النصوصي المنقسم في المجموعة الى ثلاثة عناوين: (شجرة النار والريح من ص(١) حتى ص(٧٥)/ نجمة الصحو من ص(٧٩) حتى ص(١٢٤)/ ما لم يقل هاملت في رثاء أوفيليا من ص(١٢٧) حتى ص(١٣٦).

× **عبده وازن / أبواب النوم/ دار الجديد/ ط١/ ١٩٩٦م.**
× **عبده وازن / سراج الفتنة/ دار النهار/ ط١/ ٢٠٠٠/ الصفحات (١٣٦).**

الطبقات النصية
في «مدينة براقش» لأحمد المديني

سعيد يقطين *

«وأنت لماذا تريد أن تكتب عن هذا الوقت، والناس كلها مرضت بالنسيان» الرواية ص١٢٢

١ - تقديم

١ - ١ - يتواصل الانتاج الروائي والقصصي عند أحمد المديني ويغتني باطراد بنصوص جديدة تصب مجتمعة في مجرى صيرورته الابداعية التي يسهم كل نص في إغنائها وتعميقها، ساهم المديني مع محمد عز الدين التازي والميلودي شغموم في انتهاج اسلوب سردي متميز قوامه الخروج على المعتاد الروائي منذ أواسط السبعينات، وهذا الأسلوب هو ما صار يدرج في الكتابات النقدية تحت اسم «التجريب». غير أن رواية «مدينة براقش» (١) لاحمد المديني تأتي محملة بنفحة خاصة في سياق تجربة الروائي، فهي من جهة امتداد لتجربته الروائية، وتنويع من جهة ثانية، وهي اخيرا تطوير لها.

١ - ٢ هذه الملامح الثلاثة (الامتداد- التنويع- التطوير) تبين لنا بجلاء اننا أمام بداية تجربة جديدة في صيرورة الروائي، لكن هذه التجربة لم تقطع مع السابق، انها تظل تمتح من العديد من السمات التي طبعت مختلف نصوصه، ما كتب منها، وما لما يكتب، وهذا ما دفعنا الى اعتبار أن كل نص للمديني يظل ينهل من رصيده الروائي، غير ان هذا الرصيد يتطور باستمرار، ومدينة براقش تأتي في رأيي لتكون بداية تحول في هذه الصيرورة.

١ - ٣ - يبدو لنا ذلك بجلاء في كون تجربة المديني الروائية على وجه الاجمال يحكمها هذا المبدأ الذي يمكن صياغته بلسان الحال الذي يقول: «اريد أن أحكي عن الواقع، لكني لا اريد كتابة رواية واقعية». يتجلى لنا هذا المبدأ بصورة عامة في كل رواياته منذ «زمن بين الولادة والحلم» (١٩٧٦)، ونجده واضحا في هيمنة «الواقعي» في اعماله وهو يتجسد من خلال حضور بنيات تتصل بالسياسي والايديولوجي من جهة ومن خلال السؤال الدائم عن معنى الواقعية وتمرده المتواصل على «القصة» او الحكاية ذات البداية والنهاية، يظل لذلك الخطاب الروائي عند المديني متحللا من قواعد السرد الروائي بمواصفاته التي تحددها المادة الحكائية، ويظل الخطاب ينسج عوالم حكائية غير قابلة للحكي لانه وهو يفككها يفكر فيها. ويسعى من خلال هذه العملية الى تقديم صورته عن الواقع الذي يحاول الامساك به، او تشكيله بصيغ واشكال خطابية متعددة، ولهذا يجد القارئ المتعجل صعوبة في قراءة رواياته لانها لا تتأسس على مادة حكائية قابلة لان تروى.

١ - ٤ - تأتي خصوصية «مدينة براقش» في كونها وليدة هذا المبدأ العام الذي يحكم تجربة المديني، كما أتصور، لكنها تنحرف عنه قليلا بسعيها الى تجسيد مواد حكائية وخرقها في الآن نفسه. ان الروائي يلجأ الى «الحكي» في هذه الرواية، لكن الحكي يستدعي مادة حكائية او قصة قابلة لان تروى، لكن الروائي في العمق ضد الحكي.

تحل المفارقة المركزية التي جعلناها السمة الاساسية لتجربته بالمبدأ نفسه: «أنا أروي، ولكني لا اروي» انطلاقا من محاولة تشييد عالم حكائي، ولكن من خلال تقديمه، او تخطيبه بطريقة لا حكائية، واذا كان التفكيك وتقطيع السرد، واتباع الاسلوب الميتاسردي عنوان النصوص الروائية السابقة، فان اللجوء الى توظيف الطبقات النصية المختلفة والمؤتلفة في آن هو ما يطبع هذه الرواية، ويجعلها في الوقت نفسه سليلة التجربة وبداية لتطويرها وتحويلها، وستضطلع هذه القراءة السردية بالوقوف على ملامح هذه التحولات، وابرازها عبر تحليل طبقات النص، والتساؤل عن أبعادها الشكلية والدلالية.

٢ - العنوان: أو النبش في الذاكرة

٢ - ١ - «مدينة براقش» هي مدينة الدار البيضاء في رواية احمد المديني، لكن ان يرمز اليها بـ«براقش»، ولا يحافظ على اسمها كما هو في الواقع او الخرائط كما فعل مثلا محمد

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

صوف في روايته التي أسماها «كازا بلانكا»(٢) فان هذا الامر لا يخلو من دلالة بعيدة في الربط بين ما ترمز اليه الذاكرة الثقافية العربية والرؤية التي يحملها لهذه المدينة حين يوازي هويتها بما تزخر به «براقش» من دلالات. نجد ذلك جليا في المناص الخارجي الذي صدر به روايته مقتطفا شذرات من كتب اللغة «اللسان– الجمهرة– المقاييس» مستخلصا من مادة «برقش» ما يفيد الفرار من جهة، ونقش الثياب او التزيين من جهة ثانية، كما انها تدل على التفرقة والجدب والخلاء ثالثا. أما الاخبار المتصلة بها والتي صارت مثلا فترتبط بـ«الجناية» غير المتعمدة، سواء كان القائم بها كلبة او امرأة.

ان كل هذه الدلالات التي تزخر بها المادة تتصل بصورة او بأخرى بالدار البيضاء، فهي المدينة المجدبة الخلاء، وهي المدينة التي تجني على ساكنيها، وفي هذه الجناية تصبح جزءا من كل، حيث تصير المدينة هي البلد كله، غير ان هذه الدلالات المباشرة التي يوحي بها العنوان لا يمكنها ان تنسينا ما هو ابعد من ذلك في تشكيل عالم الرواية، وما تزخر به من ايحاءات ودلالات: فالمدينة (أي مدينة) فضاء تتجمع فيه شخصيات، وتتقرر مصائر، تقع فيها احداث شتى، وتمر بها شخصيات عديدة، وهي عوالم قابلة لأن تكون عرضة للذكرى والنسيان، غير ان الروائي وهو يسعى لتجسيد المدينة من خلال السرد او التخييل قد يوجه منظوراته نحو أحداث بعينها، ويعمد الى اغفال سواها. وحين يقع ذلك في الزمان، وتنأى المسافات الزمنية عما جرى في لحظات تشكل الشخصيات والاحداث يعمل الروائي على ترهين أحداث خاصة من منظوره الخاص، وكل ذلك يتحقق وفق اشكال ودلالات محددة ينشدها الكاتب من خلال انتاجه الروائي.

تظهر لنا «براقش» (مدينة الدار البيضاء) وفق التصور اعلاه، وكأنها بلا ذاكرة ولا تاريخ، ويضطلع الكاتب بالعمل على صياغة هذا التاريخ. وهنا مصدر الرجوع الى التاريخ الثقافي لاستعارة اسم «براقش»، لان هدف الروائي هو الحفر في التاريخ والمعاجم والوقائع، وذلك بغية كتابة الذاكرة، وتجاوز التناسي العمد لتاريخ قريب.

٢ – ٢ – ان استعارة «براقش» الموغل في التاريخ تعبير عن رغبة الكاتب في النبش في «التاريخي» ليتحول من النسيان، او الذكرى الى «السرد» او الرواية، لان التاريخ مهما حاول كتابة الذاكرة او تسجيل ما جرى يظل عاجزا عن الوصول الى ما تقدر الرواية على انجازه. وعندما يكون التاريخ لم يتناول حقبا من ذاكرة «المدينة» يكون السرد أولى بالنبش فيها، والعمل على صياغتها وهو بذلك لا يعوض التاريخ، ولكنه يقدم عملا فنيا يتجاوز التاريخ ويسبقه في آن، يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال ما يلي:

١ - تضمين مقتطفات من بنيات نصية تاريخية مستوحاة من كتب ذات طبيعة تاريخية (عبير الزهور في تاريخ الدار البيضاء وما أضيف اليها من اخبار آنفا والشاوية عبر العصور– وانتفاضة الشاوية سنة ١٩٠٧).

٢ – توظيف أسلوب نقل روايات شفاهية عديدة لشخصيات تنتمي الى عالم الرواية بصدد وقائع وأحداث جرت في الدار البيضاء في الستينات (بعض ما تناقله رواة متعددون من العقد ٦٠ لهذا القرن عن مشاهدات ووقائع جرت بعد مؤتمر الجماعة المهدية) ص١١٥– ١٣٣.

٣ – ان هم الروائي والراوي (معا) الأساسي هو «كتابة»، او سرد أحداث هذه المدينة منذ دخول الراوي اليها، ويبدو لنا الراوي في مدينة براقش شخصية مغرمة بجمع التفاصيل عن كل ما وقع، فهو منذ طفولته مغرم بجمع جزئيات الاخبار والتساؤل عنها (ما ترويه له دادا عن برشيد، وهو يستزيدها، ص١٨٠)، كما انه يلجأ الى الحلاق بقصد سماع تفاصيل عما وقع في الستينات.

يقول الحلاق عن الراوي: «جاء يطلب من أن اروي له ما حدث في وقت من الاوقات، يمكن ٦١ او ٦٣ او ما بعدها» (ص١٢٢). ويتوجه بالخطاب اليه معترضا: «وانت لماذا تريد ان تكتب عن هذا الوقت القبيح، والناس كلها مرضت بالنسيان.. اكتب لنا يا ولدي، مثلا، حكايات عن الجرائم وقطاع الطرق هذه الايام، عن البلدة العامرة بالسعيان، او عن الدار البيضاء كيف اصبحت مزبلة وحظيرة للدجاج، وعندك الغرام والفراق» (ص١٢٢).؟ ويعبر لنا الحلاق عن امنيته: «ولو رزقني الله هذه الموهبة (الكتابة) لما ضيعت وقتي في نبش قبور الغابرين، وتتبع سير التعساء والضالين».(ص١٢٢)

يعكس لنا موقف الحلاق والراوي موقفين مختلفين لعملية الكتابة، فموقف الحلاق يوحي بجلاء الى التصور الواقعي للحكي وللكتابة «الحكي عن الجرائم وقطاع الطرق هذه الايام...». اما تصور الروائي فمختلف تماما، وتتبين منه رغبة الراوي/ الروائي في نبش القبور، وتتبع «سير التعساء والضالين». ويبدو لنا هذا الموقف واضحا أيضا في نهاية الرواية حيث يلجأ الراوي بعد زوال الاسباب الموصلة الى تتمة سرد الوقائع المتصلة بحوادث اضطرابات مارس ٦٥ في الدار البيضاء الى ضريح سيدي بليوط ليبحث عن فاطمة لتمده بأسرار أخرى: «فكر السارد: اذا كانت اغلب الاخبار التي سردت والرجال الذين عرضت أحوالهم تتقطع مصائرهم وتنطلق حكاياتهم او تتصل من ضريح الولي الصالح، فان نهاياتها

والاضاءات الاخيرة عنها لابد ان تكون موجودة ولا شك هناك بطريقة أخرى».(ص٢٣٩). فيكون اللجوء الى شاهد عاين الاحداث الاخيرة، بعد تعذر العثور على شخصية فاطمة التي كان يعول عليها لملء البياضات الناقصة.

٢ - ٣ - كل هذه المعطيات تبين لنا الغرض الاساسي الذي تكمن وراءه عملية الكتابة، وأسباب استعارة «براقش» لمدينة الدار البيضاء، انه النبش في الذاكرة القريبة لمدينة الدار البيضاء، ورصد فترة من تحولها السياسي بعد حصول المغرب على استقلاله الى اواسط الستينات، وما عرفته من أزمات وأحداث.

لكن هذا الغرض حين يتحقق من خلال الرواية فان البعد التخييلي يتجلى فيه بصورة واضحة تبعا للمبدأ الذي أومأنا اليه في البداية، ومؤداه بعبارة اخرى «اريد أن أكتب رواية عن الواقع، ولكني لا أريد كتابة رواية واقعية» على غرار الروايات الواقعية، ومن هنا يحصل التداخل بين التجريبي بكل ما يزخر به من تقنيات وتفاعلات نصية يظهر لنا من خلال توظيفها اننا أمام «لاقصة»، والواقعي الذي يتحقق من خلال الرغبة في الاتصال بالواقع، وابراز الاحداث المساهمة في تغيير مجراه، مع الميل نحو الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات.

هذا التنافر بين القصة واللاقصة هو ما يبرز لنا بوضوح من خلال ما أسميناه بـ«الطبقات النصية»، حيث تتعدد البنيات النصية ويتصل بعضها ببعض أحيانا، وينفصل عنها احيانا اخرى، وينفرد بعضها أحيانا بممارسة الحكي، وبعضها الآخر بتجاوزه الى نقيضه على نحو ما سنبين.

٣ - الطبقات النصية:

نوظف مفهوم الطبقة النصية للكشف عن البناء الروائي القائم على تعدد المستويات والتجارب التي يتناولها في غياب القصة المحكمة البناء وذات البداية والنهاية، وهو يجسد لنا بجلاء المبدأ الاساسي الذي ينهض عليه السرد في أعمال المديني.

أمكننا حصر ثلاث طبقات تتكامل وتتداخل في مدينة براقش من جهة، كما انها تتوالى في خطية الخطاب من جهة أخرى معطية اياه بذلك السمات التي جعلت هذه الرواية تمتح من تجربته وتنزاح عنها في الآن ذاته، هذه الطبقات الثلاث هي على التوالي: العجائبي، والواقعي، والتاريخي، نتناول كل واحدة منها على حدة، ونقف في الوقت نفسه على ما بينها من صلات.

٣ - ١ - العجائبي:

نفتح الرواية على ميلاد مولود العجائبي، ونجد اهم المقومات العجائبية في هذا الميلاد من خلال حضور عناصر ترتبط بالثقافة الشعبية وتحضر بجلاء في الحكي الشعبي، تختزل هذه المقومات في عنصرين اثنين:

٣ - ١ - ١ - الميلاد المنتظر: ان أب ميلود عندما كان في غفساي موطنه الاصلي رأى رؤيا تحدثه عن انتقالاته في الارض، وانه سيأتيه الولد الذكر «وان بعد طول انتظار، ففي ذلك حكمة عليك ان ترعاها...».. ص١٣.

يرتبط المولود المنتظر بانجاز مهمة في الحكي الشفاهي، وحين نفتح رواية «براقش» على هذا البعد العجائبي فان ذلك سيخلق لدى القارئ أفق انتظار نوع «الحكمة» او المهمة التي سيضطلع بها هذا المولود، وعليه ان ينتظر تحقق ذلك.

٣ - ١ - ٢ - لقد كان نبأ اعلان ميلاد ميلود حدثا في قصبة برشيد التي «تعاقبت عليها ثلاث سنوات عجاف» ص١٥. لكن ميلاده في هذا العام غير الجفاف الى جدب لان «المولود فأل حسن» ص١٦، ولذا صار عام خير، كما ان طقس الاحتفاء بالمولود يجسد كل هذه الابعاد العجائبية فأمه قبل ولادته كانت تتراءى لها أحلام يبرز من خلالها رجال بمباخر يتقدمهم شيخ وقور يقول لها: «انه سر، عليك وعلينا جميعا ان نرعاه، سيولد غريبا، وسيعيش غريبا، ولكن...» ص١٥، وحتى المرأة ذات القفطان الاخضر تتنبأ بميلاده، وتخبر الحبلى قائلة «سترزقين ذكرا، وسيكون له شأن عجيب». ص١٥، هذا اضافة الى الحلم العجيب الذي رآه سكان المدينة وجاؤوا اباه ليخبروه به، سمع الفقيه والد ميلود الاصوات تعلو «تعالوا نسأل الفقيه، فقد رأينا جميعا، وفي ليلة واحدة حلما عجيبا، وقد رأيناه في الحلم ومعه الصبي».ص١٤.

كما يظهر لنا ذلك أخيرا من خلال الروايات العديدة التي يرويها الناس وهم يشاهدون المولود.

كل هذه السمات المتصلة بالميلاد العجيب لا يمكنها الا ان تجعلنا كقراء نتوقع أشياء عديدة في النص تتصل بهذا المولود الذي يوحي الينا بدء الحكى به أننا بصدد «بطل موعود بانجاز مهمة»، لكننا ما ان نتقدم في قراءة الرواية، وكلما ابتعدنا عن لحظة «الميلاد» وما صاحبها من تفاصيل وطقوس شعبية تدخلنا الى العوالم العجائبية، وجدنا أنفسنا ندخل طبقة نصية اخرى لا صلة لها بما هو عجائبي، وان ظلت بعض مقوماته تطفو بين الفينة والاخرى.

قبل الانتقال الى الحديث عن الطبقة النصية الثانية نود التشديد على نقطتين اثنتين نراهما اساسيتين لانهما تتصلان بالبرنامج الحكائي في هذه الرواية لكونهما تقودانا في عملية القراءة، وتواجهاننا في عملية الوقوف على الشكل والدلالة في هذه الرواية، ترتبط هاتان النقطتان بالبعد العجائبي الذي نتحدث عنه، وتأتيان معا على شكل استباق:

أ – أولى النقطتين تتصل بأب ميلود (الفقيه). عندما كان مايزال يافعا وهو في غفساي يرى في الحلم شيخا معمرا افرد امامه صحيفة وشرع يقرأ بصوت مسموع: «آن لك ان تنهض فأمامك سفر طويل وحل وترحال» ص١٣، ويخبره بأنه سيسافر عن غفساي الى فاس ويحط الرحال في الشاوية ويواصل «لكن الطريق عسير والروح ستحلق طويلا في غربتها»، كما انه يخبره بما يقع لوله ميلود: «وسيهوى كثرة الترحال متنقلا من أرض لأرض كمن يبحث عن كنز فعساه يجد ما من أجله ولد». (ص١٣).

ب – ثانية النقطتين تتصل بميلود ابن الفقيه، ورأينا جزءا منه يتم الاعلان عنه من خلال الصحيفة التي يقرأ فيها الشيخ، وجزءا آخر منه في كل الاقوال التي قيلت لحظة الاحتفال بالمولود ومجملها يتعلق باختلافه عن غيره، وانه فأل حسن، وسيكون له شأن.

تأتي النقطتان معا على شكل استباق ذي طبيعة عجائبية، وهذا الاستباق في رأيي هو بمثابة بؤرة الرواية، انه «يلخص»، بعض ما سيأتي على صعيد الزمن، ويجمل كل ما سيأتي مفصلا على مستوى المادة الحكائية، لكن هل كل ما يقدمه هذا الاستباق العجائبي قابل للتحقيق، أم أن البرنامج الحكائي سيضطلع ببعضه، ويتجاهل بعضه الآخر؟ ذلك ما سنحاول الاجابة عنه من خلال الانتقال الى الطبقة النصية الثانية.

٣ - ٢ - الواقعي:

يتم الانتقال من الطبقة النصية الاولى ذات الطبيعة العجائبية الى الثانية ذات البعد الواقعي بتجاوز ميلاد ميلود، وما صاحبه من احلام وطقوس وتوقعات عن طريق استعمال «الميتاسرد» حيث يتحقق التعليق من قبل الراوي الناظم على مختلف ما يتصل بالطبقة النصية الاولى. في هذا الانتقال اول ما نلاحظ هو اننا كلما ابتعدنا عن لحظة الميلاد نجد انفسنا نخرج من دائرة العجائبي لندخل في نطاق ما أسميناه «الواقعي»، وكأن هذا الانتقال لا يمكنه ان يتم الا عبر «هدم» الطبقة العجائبية، او يقوم على انقاضها.

يبرز لنا هذا الميتاسرد بجلاء من خلال تعليق الراوي/ الناظم على ما جرى سرده في الطبقة الاولى، يقول الراوي: «يستطيع ميلود ان يحكي ما يشاء، له ان يتخيل ان يتوهم ان يضع الالعاب والألاعيب، يجعل الخيال حقيقة، لكنه ليس قادرا ان يتحكم على هواه في صنع الاحداث فهذه ليست في ملكه...» ص٢٩.

ان راويا يسلب من راو منطق حكيه وطريقته، وفي هذا السلب يكمن الميتاسرد: فهو موقف من حكي سابق، وما يثيرنا في الشاهد المقدم ان الراوي/ الناظم يتخذ موقفا من البعد «العجائبي» الذي يبرز لنا في سرد ميلود عن ميلاده، ويبرز اللجوء اليه من قبل ميلود لاعتبارات عديدة منها:

١ – المسافة الزمنية: حيث نجده يقول: «حتما ان السنوات التي تباعدت بينه وبين طفولته، مع ما امتلأت به من ثقوب، هي التي تدفعه الى تعويض الواقع بالخيال ووصف ما هو طبيعي بصور مغربة». (ص٢٩).

٢ – العجز عن التفسير: الى جانب المسافة الزمنية هناك مبرر آخر ويتمثل في العجز عن تفسير بعض الاحداث والوقائع، يقول: «... وبإمكانه ان يبرر الغرابة بالحكايات التي نسجت حول مولده، والالغاز المرافقة حين لم يجد له تفسيرا..» ص٢٩.

يأتي هذا الميتاسرد ليفسر لنا طبيعة الطبقة النصية ذات البعد العجائبي، ويكشف لنا عن حدودها في تشخيص العوالم المحكية، وقصورها عن تقديم «الواقع»، انه بأحد المعاني «ينسخ» السرد المقدم في مطلع الرواية، ويضعنا أمام احتمال تقديم صورة أخرى مغايرة تتصل بـ«الواقعي»، وبذلك نجد انفسنا ننتقل من حكي الى آخر، ومن طبقة الى طبقة نقيض، اننا ننتقل الى الواقعي مقدما العوالم نفسها وسواها بطريقة مختلفة، ومن خلاله تعاد صياغة بعض المقاطع الحكائية من منظور سردي مختلف، ويتقدم النص تبعا لذلك في اتجاه مغاير.

بكل ذلك تضاء لنا بعض الجوانب التي رأينا في الاستباق وهي تتعلق بالمولد العجائبي، وما كان من الممكن أن يضطلع به صاحبه من مهمة حكائية او سردية، ان اتخاذ موقف من البعد العجائبي للميلاد، نفي لكل ما شكلناه من توقعات بصدد ميلود وما يمكن ان يتولد منه، وتوجيه للسرد نحو التوقعات المشكلة حول والده «الفقيه» الذي سيصبح مركز التبئير عكس ما كان منتظرا، او علينا انتظار نص آخر للكاتب نفسه، يكتمل فيه ما بنيناه من توقعات بصدد ميلود وكثرة ترحاله في الارض؟

٣ - ٢ - ١ العتبة:

يقودنا الانتقال الى الطبقة النصية الثانية الى رؤية مغايرة لما حكي عن ميلود ابان ولادته، وما صاحبه من ألاعيب في طفولته التي تمتح من العوالم العجائبية، حيث يسعى الراوي الى توجيه السرد نحو الواقع المزري الذي تعرفه قصبة برشيد والذي ينجم عنه قرار الفقيه بالهجرة الى الدار البيضاء.. وكأننا بهذا الانتقال نخرج من زمان الى آخر، ومن فضاء الى آخر مختلف.

فإذا كان عالم القرية هو عالم الطفولة وحكي المرأة للعجائب

في قرية محكوم على أهاليها بالعيش في ظلام الأزمنة الغابرة (الحمق، قمع القواد والباشاوات...) وكل هذا يستدعي العجائبي، فان عالم الدار البيضاء مختلف تماما نسبيا، انه بكلمة عالم الواقع.

لكن بين الفضاءين مسافة قصيرة هي الطريق، وفي الطريق الى الدار البيضاء وأسرة الفقيه منحشرة بكامل اعدادها ومتاعها في حافلة عمومية يتم التوقف في منتصف الطريق امام جدارية مكتوبة عليها مجموعة من الاسماء لشخصيات «واقعية حقيقية» تنتمي الى فضاء الدار البيضاء، وهي شخصيات سياسية وثقافية وفنية، وبينما الفقيه يتلو الاسماء المكتوبة «انفتح» وسط الجدارية في شكل باب.. اسفله لصق الارض تماما يملأ اطاره رجل متقدم في السن...» (ص٤٥) تظهر علامات الارتباك والجزع على الجميع، اذ لم «يكن يظهر خلف الجدارية أي بناء يفهم منه ان للباب معنى، أو يكون هذا الرجل قد نبت من تحت الأرض فجأة» (ص٤٥). اننا هنا أمام موقف عجائبي محض (ربما ملاك جاء من السماء، والا كيف ظهر من فراغ؟) ص٤٦ فالجدارية فضاء جديد لم يعهده السائق من قبل، وهو الذي يقطع هذه المسافة يوميا.

يسلم عليهم الرجل ويقترب من الفقيه، ويخطب في الركاب: «... أنا قلت عندي وصية وعرفت ان الفقيه واصل اليوم... هو عارف بكلامي، عارف بقدر الغربة.. سيرحل النصراني ويأتي نصراني آخر الى ان يظهر الحق». (ص٤٧) ويسلم بعد ذلك كتابا ضخما الى الفقيه ويحدثه دون غيره بصوت خفيض، ويعطيه عنوانا، ويحدثه عن الضريح والبحر والشيخ والفتنة، ويعلمه ان في الكتاب كل شيء منذ العهد البورغواطي، ويوصيه بأن يقرأ ما في الكتاب، ويضيف اليه ما شاء وقتما شاء، ويمحو ما قرأ إن اراد، والمهم هو المحافظة على الكتاب.

في الطريق هل نقول «العتبة»؟ الى الفضاء الجديد ننتقل مرة أخرى الى العجائبي، فالطريقة التي تم بها تقديم الجدارية والاسماء المكتوبة عليها، واختيار الفقيه من دون الركاب لتحمل مسؤولية الاضطلاع بالمهمة، كل ذلك يؤكد لنا الرجوع الى الطبقة النصية الأولى بما لها من صلة وطيدة مع ما رأيناه سابقا في أحلام الفقيه، واقوال الشيخ ايام كان يافعا، لا فرق بين الحلم الذي رآه الفقيه في غفساي، وما رآه في الطريق، فالشيخ هنا أيضا «يعرف ان الفقيه واصل اليوم»؟ لذلك فهو يكلفه بالمهمة، ويحدد برنامج بناء الرواية مرتين:

١ - على صعيد القصة: «سيرحل النصراني، وسيأتي نصراني آخر الى ان يظهر الحق».

٢ - على صعيد الخطاب: يقول الشيخ «سأحضر كلما اقتضى الامر او استعصي السرد على السارد، وكلما احس المؤلف بالضيق، فقد وعدته منذ شرع في الكتابة بأن أقدم له ما اقدر عليه من العون...» (ص٤٧). ان الموقف العجائبي الجديد يتصل بسابقه بسمات عديدة تشترك مجتمعة في ظهور «الشيخ» (في الحلم او الواقع) الذي يحدد مسار الاحداث والوقائع، ويرسمها لـ«الشخصية المركزية» (الفقيه)، وتتقدم الينا على شكل استباق.

يظهر لنا ذلك على هذا النحو الذي نجمل من خلاله ما انتهينا اليه:

- في الطبقة الاولى: نجد الرحيل، الاستقرار في الشاوية، ميلاد الذكر حيث يتصل الاستباق بـ«اسرة الفقيه».

- في الطبقة الثانية: يتعدى الاستباق ما يتصل بالاسرة الى الوطن بكامله «سيرحل نصراني وسيأتي نصراني آخر»، الشيء الذي يبين لنا أننا امام مرحلة جديدة من توقع نمط الحياة التي سيحياها الفقيه في الدار البيضاء.

- يتحقق لنا من خلال كل ذلك الانتقال من العجائبي الى الواقعي، وننتقل من ثمة من حياة اسرة الى المجتمع، ومن القرية الى المدينة (على صعيد المادة الحكائية)، ومن الحكي العجيب الى الواقعي (على صعيد الخطاب).

- ٣ - ٢ - ٢ - الواقع البؤرة: الدار البيضاء المدينة هي الفضاء الذي انتقل اليه الفقيه مع اسرته، هذا الفضاء شاسع جدا، لكن الفضاء الذي سيتم التركيز عليه في السرد هو الفضاء الذي ستنتقل اليه الاسرة «درب بوشنتوف» اولا فدرس الاحباس بعد ذلك.

- تستقر الاسرة في الدار البيضاء، ويتغير نمط حياتها، يزاول الفقيه مهنة التعليم في مدرسة حرة، ويذهب ميلود الى المدرسة، ومن خلال هذه الحياة الجديدة نتبين الفرق الشاسع بين الحياة في برشيد والحياة في المدينة غير ان ما وقع في الطريق كان كافيا لتوجيه مسار حياة الاسرة في شخص الفقيه توجيها خاصا: فتسليمه الكتاب، والاذن له بزيارة الضريح يغير نمط حياته تغييرا كليا، وآية هذا التغيير على مستوى الرواية تقديم صورة عن الدار البيضاء ومن خلالها نمط الوعي المتشكل بصددها، ويمكن معاينة ذلك مما يلي:

١ - الكتاب: يصبح الكتاب جزءا أساسيا من حياة الفقيه، يطالعه في كل وقت، ويصبح جليسه الوحيد، ويدفع الفقيه الى التساؤل والتفكير، فهو يقدم له معطيات وافادات تاريخية عن تشكل مدينة الدار البيضاء من خلال المصادر التي أومأنا اليها، وهو يعرف العديد منها، لكنه يجد فيه ضالته، من حيث يجعله يتأمل الوقائع، ويستخلص الدروس، لا سيما وان من قدم له الكتاب امره بأن يضيف اليه متى شاء. وفي اللقاء الذي سيرجع فيه الكتاب الى الشيخ سيقرأ الشيخ منه، ويضيف

أشياء تجعل الفقيه يتساءل لم لم يطلع على بعض ما جاء في الكتاب، أم ان ذلك أضيف في وقت لاحق، ان للكتاب قيمة رمزية خاصة، مادام يرتبط بتاريخ الدار البيضاء، وذاكرتها المنسية.

لكن تاريخ الدار البيضاء كما يقدمه الكتاب ليس سوى تاريخها النضالي ضد المستعمر، وفي ذلك توجيه دلالي خاص الى تاريخها الممكن، وهو ما تسعى الرواية الى رصده، والوقوف عليه من خلال ما سنلاحظه من خلال الطبقة النصية الثالثة.

ب - زيارة أبي الليوث: يفكر الفقيه في زيارة ضريح ابي الليوث استجابة للأمر بالزيارة كما طلب ذلك منه الشيخ في الطريق، ويتم استغلال هذه الزيارة فنكون امام وصف الدار البيضاء حيا حيا، ويقدم لنا الراوي صورة المدينة في اواخر الخمسينات راصدا خروج الفقيه في الصباح الباكر من درب بوشنتوف ووصوله الى المدينة القديمة حيث الضريح ورجوعه ليلا. كما ينتهز الراوي فرصة تواجد الفقيه في الضريح ليسرد علينا «حكاية بيضاء» وابي الليوث الشيخ الزاهد لتفسير النخلتين النابتتين في باحة الدار وسط الحطام حيث نجد انفسنا مجددا أمام بنيات عجائبية.؟

ان الامر بقراءة الكتاب وزيارة الضريح موجهان أساسيان الى معاينة صور خاصة تتعلق بالتاريخ النضالي لمدينة الدار البيضاء، وتوجيه لمسلك الفقيه للتعرف عليها والاستئناس بها، لذلك نجده في نهاية الزيارة يستنتج ما سبق أن أكدناه: «... يا سيد الفقيه ماذا قال لك الشيخ؟ وهل حان وقت الوعد؟ لم يفهم شيئا او فهم وصمت، وظلوا يمشون خلفه خطوة خطوة، ومن طريق لطريق الى ان وصل الى درب بوشنتوف، فوجد الحي كأنه في هجعة أبدية».(ص٨٦)، ويبدو لنا ذلك بصورة اوضح فيما يستنتجه الفقيه بخصوص المدينة وهو يتعرف عليها، ويتشكل وعيه السياسي بخصوصها «...في مدينة بلا ذاكرة أو أضاعت ذاكرتها القديمة وهي تخوض غمار أيام جديدة لا تعرف فيها شيئا سوى ان حكاما أجانب كانوا يحكمونها قد رحلوا وعاد يحكمها من يقولون انهم أصحاب الحق فيها وأولى بحكمها».(ص٩٢)

هذا الوعي الذي تشكل من خلال حياته في الدار البيضاء نتاج رؤية خاصة للواقع في صيرورته الواقعية والتاريخية وسيتجسد أكثر في نمط الحياة التي سينخرط فيها منذ قدومه اليها، حيث سنجده دائم القراءة في الكتاب (الذاكرة المكتوبة)، والاتصال بالسي المحجوب المناضل الذي يدخله الى دائرة المناضلين الذين يسعون الى التغيير. لذلك نتبين من خلال روايات ميلود وأمه بين الفينة والأخرى مظاهر تغير نمط حياة الفقيه: فهو في البيت منعزل، ودائم الغياب في البيت، وفي أحيان أخرى صار البيت زاوية للقاء المناضلين الذين يتحدثون عن التغيير، كما يبدو لنا ذلك أيضا في روايات احدى الجارات بناء على ما يلاحظ في البيت من حركة دائبة، وخاصة في الليل.

هذا الانتقال من العجائبي الى الواقعي يضعنا أمام رؤية مختلفة لحياة الاسرة، انها منذ وصلت الى الدار البيضاء وهي تعيش واقعا مغايرا تماما، ومن خلال حياة هذه الاسرة (الواقعية) نكون صورة عما يجري على نطاق واسع، اننا من خلالها نطل على «الواقع» المغربي في فجر الاستقلال وما يمور به من تغيرات، وما تتجسد فيه من رؤيات تنم عن السخط على الواقع، وتعبر عن الرغبة في التغيير، وسيكون هذا ايذانا بالانتقال الى الطبقة النصية الثالثة حيث يتم تجاوز حياة الأسرة (أسرة الفقيه) إلى الواقع المغربي منذ انعقاد مؤتمر الجمعية المهدية.

٣ - ٣ - التاريخي:

٣ - ٣ - ١ في الفصل الاول من الرواية وجدنا أنفسنا أمام الطبقة النصية الاولى ذات البعد العجائبي الذي تم فيه التركيز على ميلاد ميلود في أسرة الفقيه في برشيد، وفي الفصل الثاني سافر بنا الراوي الى الدار البيضاء لنعايش تحول حياة الأسرة وهي تعيش في أتون المدينة الساخن من خلال الطبقة النصية الثانية ذات الملمح الواقعي، وفي الفصل الثالث وهو يحتل وسط الرواية على اعتبار أنها تتكون من خمسة فصول، نجد أنفسنا ننتقل الى الطبقة النصية الثالثة ذات البعد التاريخي.

ليس التاريخي في التجسيد الروائي الذي نحلل في ضوئه هذه الرواية سوى الواقعي وقد انتقل من حياة الأسرة الى حياة المجتمع وصار ما يبرز عبره يتحقق من خلال مرحلة زمانية في تاريخ المجتمع برمته. تقع في هذه المرحلة الزمانية مجموعة احداث ووقائع قامت بها شخصيات الرواية لتتجسد من خلال حدث مركزي هو «انعقاد المؤتمر التأسيسي للجمعية المهدية» في سينما العهد الجديد. وهذا الحدث يقدمه لنا الراوي على لسان ميلود الطفل وبطريقته الخاصة ليجعلنا فعلا نحس أننا أمام حدث غير عادي: «حتى كان ذاك اليوم، أتذكر جيدا انه يوم الأحد، هو يوم عطلة مدرسية، ولذلك لا ينسى مثل أيام الاعياد.. هذا الأحد ظهر لي مختلفا، فقد جاءت أمي توقظني باكرا وتقول انه ينتظرني لأرافقه...» (ص١٠٦)

٣ - ٣ - ٢: هذا اليوم هو يوم التجمع الذي يشهد انعقاد المؤتمر التأسيسي للجمعية المهدية، وبعد نقل تفاصيل هذا التجمع التأسيسي تقدم لنا مجموعة روايات يتم تناقلها عما

جرى بعد هذا الحدث من وقائع ومشاهدات، وكل ذلك يؤكد لنا الطابع التاريخي لهذا الحدث الذي يكرس له الفصل الثالث بكامله (من الصفحة ٩١ على الصفحة ١٤٣). ان الحدث يحتل حيزا مهما في الرواية اذ له ما يمهد له، وله ما يليه، على اعتبار انه كحدث مركزي تظل آثاره متواصلة ومستمرة. ومما يدعم ما نذهب اليه، نجد الرواية تكاد تكون خلوا من المؤشرات الزمانية والتاريخية المتصلة بالواقع المغربي الحديث، باستثناء الحوادث التي عرفتها منطقة الشاوية ابان احتلال الدار البيضاء (١٩٠٥- ١٩٠٧م - ١٣٢٥هـ) والتي يقوم الروائي بنقل وقائعها من مصادر تاريخية، او الاشارات على ٦١ و٦٣ (ص١٢٢)، او بصدد المطاردة الكبرى في الدار البيضاء (١٥ اكتوبر ١٩٦٠)، لكن المرة الوحيدة التي جاء فيها المؤشر الزماني كاملا هو ما يسجل في الصفحة ٩٣، من خلال التاريخ الذي كتبه الفقيه على سبورة القسم عندما دخل الى الفصل ليقوم بواجبه التربوي: «أمسك طبشورة وكتب على اللوح الاسود تاريخ اليوم: ١٥ اكتوبر ١٩٥٩، ومادة الدرس: النحو».

٣ - ٣ - ٣ لا يمكن للمحلل الا أن يتساءل عن أسباب التشديد على هذا المؤشر الزماني في الوقت الذي نجد فيه الرواية لا تحتفي بطريقة خاصة بالمؤشرات الزمانية؟ نفهم الجواب مباشرة، فقبيل انتهاء الدرس يأتي السي المحجوب وهو المؤطر السياسي للفقيه ليحدثه عما يعتمل في البلاد، ويخبره عن الاجتماع بالشيخ، وبعد ذلك بصفحات قليلة يقع الحدث المركزي: انعقاد المؤتمر التأسيسي للحزب.

ان تسجيل هذا المؤشر الزماني واضح الدلالة على الوقائع التي ستجري والتي تحمل بعدا تاريخيا في المغرب الحديث. وهذا المؤشر لا يختلف عن سنة ١٩٠٧، ذات الدلالة الكبرى لتاريخ الشاوية والدار البيضاء بصورة خاصة، وتاريخ المغرب بكيفية عامة، وحين لا يشدد الروائي على اشاراته التاريخية، ويبرزها لنا بوضوح، فانه بذلك يريد ان يجعلنا بعيدين عن التعامل مع روايته باعتبارها «واقعية» تماما كما حاولنا تبيين ذلك في مطلع هذه القراءة، انه يرمي فعلا الى النبش في الذاكرة الفردية والجماعية عما وقع في «براقش»، مادام هناك من يرفض او يتناسى هذا التاريخ القريب لأسباب ودواع شتى، ومن ثم يسعى الى تحقيق هذا الفعل بطريقة روائية، وتخييلية، لا تصادر التاريخ او تدعي التعبير عن «الحقيقة» التاريخية.

٣ - ٣ - ٤ تأخذ الطبقة النصية الثالثة بعدا خاصا في بناء الرواية لانها وهي تشدد على حقبة تاريخية في تاريخ المغرب الحديث تريد ان تبين دور الدار البيضاء في هذا التاريخ، لذلك كان تأسيس الحزب الجديد (الجمعية المهدية) في سينما «العهد الجديد» ايذانا بتحول كبير تشهده مدينة براقش.

لاحظنا ان كل طبقة نصية تأتي متصلة بغيرها، اما بواسطة الميتاسرد او التضمين، فالانتقال من العجائبي الى الواقعي جاء عن طريق التعليق النقدي الذي يعيد النظر في السرد العجائبي محاولا اعطاءه تفسيرا مغايرا، وهو بذلك يمهد للدخول في الطبقة النصية الثانية الواقعية.. كما ان الانتقال الى التاريخي جاء عن طريق الانتقال الى المجتمع الذي تنخرط فيه الشخصية المحورية التي تم التركيز عليها في الطبقة الثانية، وسنجد الامر نفسه في القسم الأخير من الرواية والممتد على الفصلين الرابع والخامس حيث يتحقق الرجوع الى الواقعي مرة أخرى.

٣ - ٤ - الواقعي - السياسي:

٣ - ٤ - ١ اذا كان الواقعي الذي رأيناه في الطبقة الثانية يتركز على اسرة الفقيه، ويبين لنا التحولات التي طرأت عليها نتيجة انضمام الفقيه الى الحركة التي تسعى الى تغيير الواقع، فان الواقعي الذي يتلو التاريخي مشخصا في الحدث المركزي (المؤتمر) يأخذ وجهة أخرى من خلال احتدام الصراع بين طرفي الواقع السياسي (الحركة المناهضة والتي تجد لها جذورا في انتفاضة الدار البيضاء، والحكام الجدد الذين يرون أنفسهم أولى بالحكم كما تقول الرواية). وبما أن الواقعي هنا يستمد مقوماته من التاريخي فانه سيتجسد من خلال البعد السياسي، وسنجد أنفسنا تبعا لذلك أمام اكتمال البرنامج الحكائي حيث يذهب هنا نحو نهايته بناء على ما سبق لنا ان رأيناه من استباقات في البنية النصية العجائبية المتصلة بالمولد او بالعتبة (الطريق الى الدار البيضاء).

بعد انعقاد المؤتمر التأسيسي انتقلت الحركة الى الفعل السياسي، وستظهر آثاره واضحة في احتفاءات الفقيه، ومطاردات المناضلين، ووصف تفاصيل المعتقلات السرية، بل اننا منذ بداية الفصل الرابع نجد أنفسنا أمام البحث عن الزعيم، وقامت القيامة بسببه. وستتواصل الاجراءات القمعية ضد الحركة بكاملها مما اشاع مناخا من التوتر والقلق ويستمر هذا الوضع حتى نهاية الرواية مع تشخيص دقيق لاضطرابات مارس ٦٥ وما عرفته الدار البيضاء من صور ومشاهد دموية وعنيفة.

في هذا التنويع الواقعي تتجلى لنا المدينة «مدينة براقش» في أكمل صورها، انها مدينة التناقضات الصارخة، التي تجني على فلذات أكبادها بالمطاردات والملاحقات، ويجسد لنا المقطع التالي الصورة بشكل واضح: «عند المدخل الشمالي

للملعب قطعة معدنية مستديرة وكتب فوقها بحروف حمراء بارزة: قف، القوة البراقشية، لم أفهم شيئا وخطرت ببالي فكرة حمقاء: الاستعمار رحل منذ سنوات، فهل هؤلاء رجال استعمار جديد؟» (ص٢٤٥).

يتحقق بهذا الشاهد الاستباق الذي رأيناه في العتبة عندما كانت الاسرة في الحافلة متوجهة الى الدار البيضاء، حيث عبر الشيخ بعبارة واضحة عن الفكرة نفسها، وعملت الرواية من خلال طبقاتها النصية المختلفة على تعميقها وتأكيدها فلا شيء تغير:

١ – على الصعيد التاريخي بين انتفاضة الدار البيضاء سنة ١٩٠٧، وانتفاضتها سنة ١٩٦٥، الشيء الوحيد الذي عرف التغيير هو وجه الاستغلال، فاذا كان في مطلع القرن العشرين ممثلا في الاستعمار فانه في اواسطه يتجسد من خلال حكام الاستقلال كما انه:

٢ – على الصعيد الواقعي لا يوجد فرق بين البادية بباشاواتها وقوادها الذين يجلدون الناس، ويحبسونهم كرها، وبين المعتقلات السرية في المدينة، ومطاردات المناضلين، كما انه لا فرق بين أشكال حياة الناس.. اما على:

٣ – الصعيد العجائبي: فانه وحده الذي لم يتغير، انه بما يضم من أنماط للتفكير غير قابلة للتفسير بطريقة معقولة، ويظل الغموض يكتنفها، وسلطة عليا توجه الحياة وفق وجهات غير مضبوطة وغير منطقية (الميلاد العجيب/ العتبة/ اللقاء العجيب بين بيضاء وأبي الليوث/ البحث عن الكنز المرصود...) انه يظل متعاليا، ويتم اللجوء اليه بين الفينة والاخرى لتجسيد بعض مظاهر اللامعقول الذي يطبع مجتمع الرواية.

هذه الطبقات الثلاث حين ننظر اليها في سياق تطور بناء الرواية تكشف لنا عن الخلاصات التالية التي نستنتج من خلالها أهم خصائص «مدينة براقش» على مستويي الشكل والدلالة على النحو التالي:

٤ - تركيب :

٤ – ١ – يبين لنا المبدأ العام الذي يحكم الرواية ان الطبقات النصية هي المفتاح الاساسي لتجسيده، فالروائي يريد أن ينبش الذاكرة الثقافية والاجتماعية لمدينة الدار البيضاء في فجر الاستقلال، ويقدم لنا صورا عن أشكال وأنماط الحياة فيها، يستدعي هذا النبش توظيف المادة الحكائية من خلال التاريخ لعائلة وتحولها في الزمان، وعبر ذلك يتسم التاريخ للفضاء العام الذي تعيش فيه كما هو جار عادة في الكتابات الروائية (تجربة محفوظ، مبارك ربيع مثال على ذلك). لكن المديني يتبع أسلوبا مختلفا وشكلا مباينا فهو ينتقل من طبقة نصية الى اخرى، من الشذرات التاريخية الى وصف المدينة، الى رسم تحول أسرة، الى تاريخ القمع.

٤ – ٢ – هذا الاسلوب يضعنا أمام امكانية حكي «لا قصة»، اذ ان هناك «قصة» حياة أسرة كما نلمس ذلك في الفصلين الأول والثاني. لكن الفصل الثالث يدخلنا الى زاوية من حياة الفقيه التي تجعله في تماس مع الواقع فالواقع السياسي، فيكون بذلك الانحراف عن مجرى القصة، التي لا يبقى منها غير شخصيات تكونت لدينا صور عنها، وأحداث تتصل بالمجتمع المديني الذي انتقلت اليه الأسرة، ويظهر لنا من ثمة بوضوح المبدأ الذي اشرنا اليه، وجعلناه قطب قراءتنا باعتماد الطبقات النصية.

٤ – ٣ – هذا الازدواج بين الحكي واللاحكي يفتح الرواية أمام امكانية تشغيل مختلف التقنيات التي تم توظيفها في «الرواية التجريبية» وعند المديني مهارة في ذلك، يبدو لنا ذلك في تعدد الخطابات وتنوعها وتداخل بعضها ببعض، وفي ممارسة الميتاحكي الذي يتخذ موقفا واعيا من اشكال الحكي الممارس في لحظات حكائية سابقة، والمونولوج، ومختلف الصيغ الممكنة بحرية وتلقائية، لضمان انسجام النص الروائي في غياب «القصة»، ويكون ما يحدد هذا الانسجام كامنا في «موضوع» الرواية، وما يستقطب اهتمام الروائي بالدرجة الاولى، والذي يتوارى بين الفينة والاخرى وراء اللعب السردي واللغوي.

٤ – ٤ – ان توظيف كل هذه التقنيات وما يتصل بها من تكسير لوتيرة الزمن والسرد لما جاء متوازيا ومتحققا من خلال الطبقات النصية الثلاث أعطى تحولا لكتابة المديني التجريبية، وجعل امكانية القراءة الموجهة نحو بناء خاص ودلالة محتملة ممكنة وواردة حتى بالنسبة للقارئ غير المتعود على هذا الضرب من النصوص.

٤ – ٥ مدينة براقش مسعى جديد للاتصال بالفضاء المغربي في الرواية المغربية ودون هذا الاتصال الشيء الكثير الذي على الرواية المغربية القيام به، ورغبة أكيدة لصياغة تجربة روائية وتخييلية عن الدار البيضاء باعتبارها ذاكرة الوطن ككل، ومجالا خاصا بمقوماته وخصوصياته، فهل انتهت هذه الصياغة الى المرمى أم ان في جعبة الروائي أشياء أخرى عن «براقش» الاخرى كما يحلم بها «الحلاق»، ويتمنى ان يكون كاتبا ليحكي عنها، لمعانقة الواقعي والتجريبي بصورة أخرى، ووجه يصب في مجرى تثبيت التجربة المدينية في الرواية المغربية.

---

١ – أحمد المديني، مدينة براقش، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٨

٢ – محمد صوف، كازابلانكا، مطبعة خليل، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

عاطفة محبوسة
لسعود المظفر

أحمد الطريسي *

تنطلق الدراسة في هذه الرواية من اطروحة المسافات، وهذه الاطروحة تعني عندي: مجموعة من الفواصل بين الأنا والآخر، أو مجموعة من الحواجز التي تفصل بين رؤية ورؤية، أو بين تصور وتصور.

تبدو الرواية - من خلال قراءة أفقية - إنها من النوع الاجتماعي، بفضل ما تكشف عنه من صراعات، بين شخصيات تنتمي الى عدة شرائح اجتماعية، تتآلف وتتباين في الطموحات والأحلام. يتم ذلك في لحظات زمانية تشهد تحولا في التوجهات السلوكية والثقافية.

إن هذه الصراعات تتم في مرحلة حساسة من حياة الانسان، التي تشهد نوعاً من التحول والتطور في كل القيم، ومن صفات هذه الصراعات أنها غير متكافئة وغير متوازنة، مما سيؤدي بأصحابها جميعاً الى الهزيمة والسقوط في النهاية.

لكن الى جانب هذه القراءة الأفقية، هناك قراءة أخرى عمودية، تدفع بالقارئ الى السمو بحدثها الى المستوى الانساني، بفضل شمولية رؤية كاتبها، وتقنية بنائها الفني المتميز.

لقد عودنا سعود المظفر، في جل رواياته المنشورة، أن ينوع في أساليب التقنية الروائية، ونظم بنائها الفني، وتكفي الاشارة هنا، الى رواياته الثلاث: المعلم عبدالرزاق، ورمال وجليد، والشيخ، فهذه الروايات الثلاث، تمتاز بصراع شخصياتها التي تنتمي الى عدة شرائح اجتماعية وفكرية ونفسية، كما انها تمتاز أيضا بروح الانسجام وفق منطق الكتابة الروائية، ونمو الحدث وسيرورته في النص الروائي، وأيضا باعتماد عنصر الاحلام بشكل مكثف للكشف عن حالة او موقف، في اطار جزئي او كلي للشخصية، سواء أكانت هذه الشخصية محورية أم ثانوية في النص الروائي. ثم ان هناك شيئا آخر، ينبغي ان نشير اليه، وهو أن الكاتب؛ يشعر معه القارئ؛ ان جميع أعماله الروائية يستغرقها هم واحد، وتجمعها رؤيا واحدة، فالكاتب في كل رواية يعالج مشكلا له علاقة بمشاكل رواياته السابقة، وكأن ما يريد الكشف عنه، يظل يهرب منه باستمرار، ولا يستسلم له بسهولة. هكذا تظل كل كتابة جديدة مرتبطة بكتاباته السابقة.

ان الانسان الذي يعيش التمزق في مرحلة انتقالية حاسمة، هو العصب الأساسي في لُحْمة الحدث الروائي. وفي هذا الاطار العام يمكن ان نقرأ رواية سعود المظفر: «عاطفة محبوسة».

اننا في هذه الرواية نصطدم بمجموعة من الاحداث تنطلق من أمكنة محددة، وتقع في لحظات زمانية معينة، وتجري في مجتمع انساني يعيش مرحلة انتقالية صعبة، حيث تحتدم انواع من الصراعات بين قيم اجتماعية وثقافية وفكرية واقتصادية، ويمكن حصر انواع هذه الصراعات في صنفين اثنين: صنف لفئة تحاول الابقاء على المألوف والمعتاد، وصنف آخر لفئة تنشد التغيير في ضوء ما تتطلبه الحياة الجديدة، وما يفرضه منطق التطور والتقدم.

فنحن نلتقي - منذ البداية- بثلاث شخصيات رئيسية: سعيد، ووليد وغالية.. تدخل فيما بينها في علاقات معقدة سلوكا وتوجها وثقافة وحلما. تنتمي هذه الشخصيات جميعها الى عالم الشركات والمال، من خلال ما تؤديها من وظائف تتفاوت في الدرجة والمنصب.. ولكن بعضها كانت له هواياته الفردية التي تكمل شخصيته الاجتماعية. فسعيد كان الى جانب وظيفته الادارية في الشركة شاعراً. وغالية ايضا كانت رسامة، تقيم بين الحين والآخر معارض لرسوماتها المتميزة.

سعيد هو نائب المدير العام في احدى الشركات المالية، وهو الى جانب ذلك كان شاعرا، يحب الحياة ويقبل عليها بقوة، الى ان توفيت زوجته، بسبب حادث طارئ في المنزل، فتغيرت حياته رأسا على عقب، حيث اصبح لا يعيش الا للحزن والوحدة والصمت، لقد انقطع في منزله المطل على البحر، يقضي في شرفته معظم وقته تحت أضواء القمر.

حاولت أمه ان تختار له أكثر من فتاة للزواج بها، ولكنه كان يرفض، وتحت الالحاح الشديد قبل عرضا لزيارة احدى العائلات الدبلوماسية مع عائلته، لطلب يد ابنتها التي كانت تحب ركوب

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

الخيل والتمثيل على خشبة مسرح احدى المدارس الخاصة ولكن العرض لم ينته الى نتيجة، فيعود الى حزنه ووحدته.

وتوالت الايام بشكل روتيني الى ان التقى بغالية التي هزت كيانه، كانت قصة اللقاء بينهما مثيرة، كان سعيد مكلفا من قبل مدير عام شركته لمراعاة حفل افتتاح معرض لرسومات اقامته غالية. وفي هذا المعرض أثارت انتباهه لوحة فنية، بدا له من خلال ظلالها وابعادها انها تمثل «ولادة الكون، او بداية الأشياء»، ولكنه لاحظ بعد ذلك لونا من المسافات التي تفصل بين الظلال وأبعاد هذه اللوحة، مما دفع سعيدا الى الاستفسار عن معاني هذه المسافات.

عرف سعيد على لسان غالية أن هذه المسافات «عاطفية غير مرئية للأشياء.. فكل شيء بينه وبين الشيء الآخر مسافة.. انساناً كان أو جمادا» (ص٢٢٣). «ما معنى هذه المسافات التي تحدثت عنها؟- يقول سعيد وهو يحاور نفسه- أتعني ما بيني وبينها؟ أهذا هو شعورها؟ إذا كان كذلك فهو عكس شعوري.. ان شعوري يريد أن يندمج مع انسان آخر، هي تتكلم عن المسافات وأنا أريد طمس تلك المسافات..» (ص٢٢٤)

لقد شعر سعيد – منذ هذا اللقاء الاول- ان ولادة لشيء ما قد بدأت. أما غالية الشخصية الرئيسية الثانية في النص الروائي، فهي أيضا موظفة في احدى الشركات المالية. كانت محترمة لدى رئيسها، وزملائها في العمل، لجديتها وتفانيها في العمل. وكانت الى جانب وظيفتها الادارية رسامة مبدعة.

كانت غالية طموحة أكثر من اللازم، وتود أن تحقق شيئا في حياتها، ولكنها - حسبما يبدو- كانت في حاجة الى من يأخذ بيدها، ويشجعها، ويقدر عملها الفني. ولذلك كانت ترى في سعيد الرجل الذي يفهم بعمق اسرار ابداعاتها الفنية، كان سعيد يقول لها في اكثر من مناسبة: «إن الرجل القوي يكون قوة دافعة للمرأة.. الرجل القوي هو الذي يدفع بها الى أعلى المراتب.. الرجل القوي هو الذي يشعر المرأة بأنها مكملة له.. الغريب أن الرجل المتعلم أحيانا يكون أقسى من الجاهل على المرأة» (ص٢١١/٢١٢)..

وتبقى الشخصية الثالثة في النص الروائي، وهي شخصية وليد التي تمتاز بمواصفات مختلفة. يتعرف القارئ الى وليد، أثناء تسارع الأحداث، بكونه موظفا في احدى الشركات بالمدينة، وخطيبا لغالية ثم زوجا لها بعد ذلك. ومن خلال سلوكه وأسلوب تفكيره وخاصة مع غالية، يكتشف القارئ أدق الجزئيات في شخصيته القلقة وغير السوية.. كان يحب غالية.. هكذا قالت غالية عنه قبل الزواج بها: «كان يعدها بجنة زوجية وردية» (ص٢٩١). ولكن هذه الجنة الزوجية الوردية ستتحول الى جحيم بعد أسابيع قليلة من الزواج. كان يشرب بلا انقطاع، ويعيش مع اصدقائه أكثر مما يعيش مع زوجته.. كان لا يعود الى بيته الا في وقت متأخر، تسبقه رائحة الخمر التي تملأ أرجاء البيت.. حاولت غالية ان تذكره بالوعود المعسولة، وبالجنة الموعودة، ولكنها لم تفلح في ردعه.. كان يقول لها دائما: «أنا زوجك.. أنا رجل.. أنا أفعل ما أريد.. الزوجة ليس لها الا البيت.. الرجل سيد كل شيء..» (ص٢٩٢).

ولم يكن اصدقاء وليد يختلفون عنه. كان أغلبهم من طينة وليد وفكره وسلوكه وموقفه من المرأة. لنستمع الى أحدهم وهو يقول: «الزوجة هي الزوجة، ولا تعطها أكثر من هذا المعنى.. أعني أن الزوجة لها البيت والأولاد.. وأما الرجل فهو سيد كل شيء.. فمثلا أنا متزوج بامرأتين، لكن كل واحدة تمشي على الشخط!» (ص٣٠١).

هذا هو وليد، وهؤلاء هم أصدقاؤه، وتلكم هي الأفكار التي كانوا يحملونها عن المرأة! وأكثر من هذا، ان وليدا كان يعمد في أغلب الأحيان- الى اقامة حفلات الشراب لأصدقائه في بيت الزوجية، كما كان يحضر باستمرار حفلات ماجنة مع فتيات آسيويات، يستغللنه أبشع استغلال بل وأكثر من هذا وجدناه يقدم على الزواج من احداهن سراً.

كانت غالية – في خضم حياتها الزوجية- تشعر بخيبة أمل حقا، ولكنها لم تكن من النوع الذي يستسلم بسهولة. كانت تتصرف برزانة وحكمة وعفة وتسامح، كانت تغفر لوليد كل أخطائه، حينما يعود اليها نادماً يطلب منها العفو والصفح.. لم تكن ترفع صوتها عليه، كانت مثالا للزوجة الناضجة بالرغم من أنها كانت تعرف وليد جيدا، وتدرك ان ندمه لا يستمر غير ليلة أو ليلتين.

وفي احدى الليالي يعود وليد متأخرا الى البيت، كعادته دائما، تسبقه رائحة الخمر، وأخذ ينادي عليها بصوت عال. كانت غالية في مرسمها، تحاور رسوماتها الصامتة، لم تنتبه اليه، ولكنه حين بدأ يقترب منها رويدا رويدا: «يخطو بخطوات متثاقلة وسريعة تشبه خطوات حيوان ضخم» (ص٢٩١).. دخل وليد في حوار صاخب معها، وبعد لحظة انقض عليها صفعاً وركلاً ورفساً، الى ان غابت عن وعيها. ولم تسترجع وعيها الا بعد أيام، حين وجدت نفسها داخل مصحة للأمراض النفسية.. زارها وليد وعلى وجهه علامات الحزن والندم، ولكن غالية لم تحفل به.. حتى اعتقد الجميع أن غالية انتهت فعلا الى الجنون!

ظلت صامتة وقتا ليس بالقصير، كما ظلت تعاني من نوبات الصرع شهورا طويلة.. ولم تسترجع بعض عافيتها الا في الوقت الذي سمعت فيه بخبر موت وليد في حادث سير وهو في حالة سكر!

وتخرج غالية من المصحة النفسية، وتعود الى عملها بعد خمس سنوات من عذاب الحياة الزوجية، وتلتقي مع سعيد مرة أخرى، وينصب هم سعيد بعد هذا اللقاء على شيء واحد، وهو كيف يستطيع اعادة غالية الى حياتها الطبيعية، وكيف يجعلها تتخلص من نوباتها العصبية، ويعود بها الى حياة المرسم من جديد.

لقد استطاع سعيد العودة بها فعلا الى حياتها الطبيعية، بعد ان قدم لها جميع أنواع المساعدات وأعانها على اقامة معرض لها في جناح خاص من منزله. وكان من بين المعروضات لوحة فنية رسمتها تحمل عنوان: تجديد الحياة. واللوحة الفنية تمثل في الواقع: «شمسا بازغة محمولة بين كفي امرأة، عروقها بارزة ودامية في وسط قرص الشمس.. وتبدو بخفاء وسرية ملامح وجه سعيد» (ص٥١٢).

هذه هي الشخصيات الرئيسية في رواية «عاطفة محبوسة»، وهي جميعها ينتهي بها المطاف الى الهزيمة والسقوط ثقافة وفكرا وسلوكا: فغالية قادها اختيارها لوليد كزوج لها الى مستشفى الأمراض النفسية بعد خمس سنوات من حياة زوجية فاشلة. ووليد ينتهي به المطاف الى الموت، بسبب حادث سير وهو في حالة سكر. وسعيد- كما سنرى بعد قليل- سينقطع الى صمته وعزلته في شرفة منزله المطل على الشاطئ، ليعيش حياته في الصمت والتمزق الفكري.

أما اذا أضفنا الى هذا كله، الشخصيات الهامشية، المتمثلة في زوجة الجنرال الانجليزي (جوليان) والخدم الآسيويين والخادمات الآسيويات، وحليمة صديقة غالية، فاننا نقف حقاً على قمة المفارقات في القيم المتصارعة، وهي كلها قادت أصحابها الى الخيبة والهزيمة والسقوط.. فها هي (جوليان) المرأة الأوروبية، تدخل في علاقات مكشوفة مع سعيد قبل زواجه، وبعد موت زوجته. (ص٢٢٨). وهؤلاء الآسيويات، لا شغل لهن الا ان يرمين بشباكهن على الرجال. ولم ينج منهن حتى وليد زوج غالية، فقد حاولت احداهن الزواج به سرا، طمعاً في ماله. تقول احدى الآسيويات وهي توصي صديقتها باستغلال وليد وابتزازه: «استغليه.. انتهزي هذه الفرصة.. كوني ثروة منه، اسمحي له بما يريد، وخذي منه ما تريدين!» (ص٤٠٢).

وهذه حليمة صديقة غالية، وهي غير متزوجة، لا تفارق السيجارة فمها، وجدناها تكره الزواج بل وتخاف منه ومن عواقبه، بسبب ما عرفته من مشاكل عن أختها من زوج يضربها باستمرار ويركلها لاتفه الأسباب، وقد نصحتها بالطلاق منه، ولكن الزوجة المسكينة كانت تخاف أن يأخذ منها أولادها (٣٧٢).

تلكم هي القراءة الأفقية لرواية عاطفة محبوسة، وهي قائمة على هذا الصراع بين القيم المختلفة في مجتمع يعيش مرحلة انتقالية صعبة، وهذا الصراع لم يكن ليهدأ في هذا الوسط الاجتماعي، وهو يأخذ اشكالا مختلفة حسب المواقف والحالات، والطموحات والاحلام، وقد انتهى هذا الصراع بأصحابه- كما أشرنا- الى الخيبة والسقوط والهزيمة.

الى جانب هذه القراءة الافقية هناك قراءة أخرى عمودية ترمي الى اختراق الافق الاجتماعي، وتسمو بالحدث الروائي الى مستواه الانساني العام. وهذا المستوى هو الذي يجذر العمل الروائي، ويكشف عن عمل الابداع الروائي. فالابداع يكمن في الخفي، وليس فيما يواجهك مباشرة، وفي بنية العمل العميقة وليس فيما يطفو على السطح. فالعمل اذا لم يجبر قارئه على الغوص الى ما هو أعمق، لا يعد عملا أدبيا.

تنطلق القراءة العمودية في النص الروائي، من تلك المسافات التي أثارت انتباه البطل بين الظلال والألوان في احدى لوحات غالية الفنية،(ص٢٢٣) مما دفعه الى طرح هذا السؤال: ماذا تعني غالية بهذه المسافات؟ «أتعني ما بيني وبينها؟ أهذا هو شعورها؟ اذا كان ذلك كذلك فهو عكس شعوري» (ص٢٢٤).

ان سعيدا شعر حقا بأن شيئا ما يشده الى غالية، ومع مرور الوقت سيجد فيها ملهمته، فلأول مرة يأخذه الحنين الى كتابة الشعر، بعد ان انقطع عن الكتابة الشعرية منذ وفاة زوجته، وتتزوج غالية ومع ذلك تظل ملهمته عن بعد، فهو لم ينسها، ولم يشعر انه بعيد عنها، ولذلك وجدناه يقف الى جانبها في محنتها، محاولا العودة بها الى حياتها الطبيعية بعد خروجها من المصحة النفسية.

كان من ضمن رسوماتها، التي عرضتها في أول نشاط لها بعد خروجها من المصحة رسمة تمثل «شمسا بازغة، محمولة بين كفي أنثى، عروقها بارزة ودامية، في قرص الشمس، تبدو بخفاء وسرية ملامح وجه سعيد» (ص٥٠٥). فاللوحة بما تحمل من رمز، تنفي ذلك التباعد الذي كان بينها وبين سعيد. ولكن هذا النفي مازال مستقرا.

لقد كان الحب بينهما خفيا، الى أن قالت له غالية ذات يوم: «إن صديقتي حليمة تقول: اننا مخلوقان لبعضنا» وأجابها سعيد: «هي صادقة في النظرة الظاهرية لعلاقاتنا.. اما سر علاقتنا فهي تجهله.. حليمة عواطفها عادية.. أما عواطفنا فسامية!» (ص٥٢١) بل ان سعيدا في موقع آخر وجدناه يقول لها بصراحة: «الزواج صعب.. صعب يا غالية، لكنه غير مستحيل» (ص٥٢٢).

ها هنا نجد الحدث الروائي يأخذ مسرى آخر، بعد أن سمعت بصراحة هذه الجملة الروائية الأخيرة، ستنهار غالية، وستبكي كثيرا، وستحاول ان تنقطع وتنعزل في بيت أمها، ريثما تستجمع قواها من جديد لتواجه الحقيقة المرة.

لماذا يخلق سعيد هذه المسافات بينه وبين غالية برفضه الزواج صراحة؟ ولقد كان سعيد في غمرة الرفض يتعذب ويتألم ويبكي. كانت غالية هي صاحبة فلسفة المسافات بين الأشياء، في الوقت الذي كان يسعى فيه سعيد الى طمس هذه المسافات. أما الآن فان سعيدا هو صاحبها، بينما غالية تحاول طمسها

يقول سعيد : «كيف يتزوج الانسان سعادته؟» (ص٥٢٢).

فالزواج يعني قتلها والقضاء على غالية التي أحبها، «أنت يا غالية كالروح لعواطفي.. كيف أقتل سعادتي.. العلاقات الآن بين الناس عنيفة، حتى لو غلفت بابتسامات.. لا أريد أن أمتلك، بل أفتخر بك، وتكوني مفجرة لطاقاتي.. وتحمليني الى آفاق الكلمة.. ان روحي التي أعيش بها ستفنى، اما روحك فستبقى خالدة في أشعاري» (ص٥٢٢).

وفي هذا الجزء الأخير من الرواية، ينشط الحوار النفسي وتتأجج اللغة الروائية، وتتوهج المشاعر الانسانية.

وينتقل القارئ من مفاجأة الى أخرى، خلال سير الحدث الروائي، ثم يفاجأ بعودة غالية الى سعيد في احدى الليالي، وهي تحمل اليه آخر هدية منها اليه، طالبة منه ألا يفتحها الا بعد مغادرتها اياه. كانت الهدية عبارة عن رسمة ملفوفة بعناية، أخذها بين يديه ثم همس بلا شعور: «رسمة زهور لم أر هذه الرسمة ضمن معروضات المعرض.. ما أجمل هذه الزهور!.. ما هذه الزهرة الكبيرة؟ ان قلبها يحمل ملامح وجه غالية، ونظراتها فيها شوق خفي.. يا الهي! ان هذه الزهرة تكاد تتكلم.. أوه يا غالية، تأبين الا أن تكوني معي دائما!» (ص٥٢٩).

انه التواصل عبر الابداع والفن اذن، وليس عبر الزواج الفعلي ان سعيدا لا يريد غالية امرأة من لحم ودم، أو زوجة عادية يتملكها، وانما يريدها رسمة زهور، تحتضن تلك الزهرة الكبيرة، التي يحملها قلب غالية.. هكذا تتباعد المسافات في دنيا الواقع وتتقلص وتختفي في دنيا الابداع والفن.

فسعود المظفر لم ينجح في نظري بموضوع هذه الرواية وانما بعملية بنائها ولغتها الروائية النامية من البسيط الى المعقد.

ان أهم ما تمتاز به شخصيات الرواية هو هذا البناء الفني الذي يحكمه منطق خفي، يجعل كل شخصية ينتهي بها المطاف الى الهزيمة والسقوط، نتيجة لما تحمله كل شخصية من عناصر سلبية، فوليد تتحكم فيه عناصر مرتبطة بتركيبته النفسية. انه فرع من شجرة منتمية الى وسط، أسباب المرض فيه أكثر من اسباب الصحة، وكذلك كان سعيد الذي يمتاز بأفق ثقافي واسع ويؤمن بالأفكار الجديدة، ولكنه هو أيضا لم يستطع التخلص من الموروث التقليدي السلبي الذي يشده الى الوراء. فهو بالرغم من ثقافته وسعة أفقه، وموقفه المتسامح مع المرأة، مازال يعتقد ان الزواج امتلاك شخص لشخص آخر: «لا اريد ان امتلكك، بل افتخر بك، وتكوني مفجرة لطاقاتي». ثم اننا نجد فيه شيئا من وليد، فهو لم يسلم من تلك العلاقات النسائية الشائنة. فلقد دخل في علاقات نسائية مشبوهة أكثر من مرة (مع جوليان زوجة الجنرال الانجليزي مثلا).

وحليمة صديقة غالية التي لم تكن السيجارة تفارق فمها، كانت ترفض الزواج رفضا نهائيا، أما النساء الآسيويات،فهن جميعا يقوم دورهن على الابتزاز والاستغلال، والعمل بمبدأ الغاية تبرر الوسيلة. انهن يبعن كل شيء من أجل جمع المال وتكوين الثروة.

ثم ان الكاتب نجح الى حد كبير، في استغلال لغة الحلم، هذه اللغة التي تتوهج في النص الروائي حسب الحالات والمواقف.

ان استغلال الحلم عامة في النص الروائي أعطى الرواية زخماً فنياً، زاد في توهج عملية البناء الروائي. لنقف - مثلا - عند هذا النص الذي يصف ليلة زفاف غالية: «يشعر سعيد بقلبه وهو يدق على غير عادته.. ترى ماذا يحدث الآن.. فجأة ظهرت غرفة النوم مملوءة بضباب.. انبثقت من ذلك الضباب حورية ترتدي ثوب زفاف أحمر قانيا.. غالية! كيف أتيت الى هنا؟ لا أعرف؟! شعرت أن روحي في حاجة الى روحك.. هربت عواطفي من الحبس.. وفجأة رن الهاتف المجاور.. اهتز الجسم المستند بتراخ، أغمض عينيه، ثم فتحهما.. كانت الغرفة غارقة في برودة..».

فلغة الحلم تتلون بلون مشاعر النفس، والحورية التي بدت في الحلم، في ثوب أحمر قان، تحمل أكثر من دلالة، ان الليلة لها علاقة بطقوس خاصة، ويزيدها اللون الأحمر القاني عمق معناها، أما غرفة النوم فهو يراها قد امتلأت بالضباب!

ان الكاتب يترك فراغات كثيرة للقارئ، عليه ان يملأها. ثم انه ليس من باب المصادفة أن يرن الهاتف القادم من المستشفى في هذه الليلة، لينقل اليه خبر موت والده ان الحلم ها هنا، يجمع بين كثير من المفارقات، بين بهجة ليلة الزفاف وحزن سعيد، ثم بينها وبين موت والد سعيد!! كل شيء قابل للتحقق في عالم الحلم. وانظر كذلك الى حلم وليد الذي يحمل اكثر من دلالة في النص الروائي (ص٣٢٧): «..ثقلت جفونه، وببطء اختطفه النوم.. رأى نفسه راكضاً في صحراء ذات عاصفة ترابية اجتازها، انقشعت العاصفة الترابية عن سراب يتفجر.. رأى شبح انسان يتخلق في ذلك السراب.. وقف مشدوهاً.. اقترب الشبح، ميز غالية في ثوب فضفاض أبيض، ميزها كأنها معلقة في جوف السراب. اقتربت منه، مادت الأرض من تحت قدميه، رأى نفسه يغوص، رفع ذراعيه مستنجدا.. كانت تحدق فيه بعينين زجاجيتين. ابتلعته الأرض حتى الرقبة. صرخ: غالية.. غالية! سمع صوته في جوفه يتردد، فجأة ابتلعته الأرض. فجأة قفز من فوق السرير لاهثا..!». ان لغة الحلم هنا، مشحونة بالرموز. بدا ذلك واضحا في الثوب الفضفاض الأبيض والعينين الزجاجيتين، وفي صورة غالية المعلقة في جوف السراب.

ان توظيف لغة الحلم في هذه الرواية، هو الذي أعطى الرواية توهجها العميق، وجعلها متفردة ومتميزة عن كثير من روايات الكاتب. كانت اللغة الروائية في صورها العامة، عبارة عن اشارات ورموز، تكشف عن أبعاد رؤيا الكاتب وظلالها الايحائية.

جورج دومير

القهواني والمقهى

ترجمة: مي عبدالكريم *

يعلق (جان دو لاروك) أهمية كبيرة على تجارة القهوة بوصفها مأثرة، على صفحات كتابه (رحلة الى الجزيرة العربية السعيدة) الذي صدر في عام ١٧٩٦.

تجري في مدينة (تلفاجي) عمليات شراء القهوة من جميع أنحاء تركيا، حيث يؤمها التجار من مصر وتركيا لهذا الغرض، ثم يحملون كميات كبيرة من هذه المادة على ظهور الجمال، يحمل كل جمل من هذه الجمال حزما تبلغ قيمة كل واحدة منها ما يقرب من ٢٧٠ ليرة، وتمضي بها الى الموانئ الصغيرة على البحر الأحمر، ومن هناك يتم شحنها عل مراكب صغيرة تنقلها الى مسافة ٦٠ فرسخا في عمق الخليج، الى ميناء آخر أكثر أهمية، أي الى (جدة) او الى مكة، ومن هذا الميناء يعاد شحنها على سفن تركية تحملها الى السويس، وهو آخر ميناء يقع في نهاية البحر الأحمر، حيث تشحن مرة اخرى على الجمال التي تشكل القوافل المختلفة الى مصر والى باقي اقاليم الامبراطورية التركية، او عن طريق البحر المتوسط.

وتدل هذه الحكاية على ما بلغته تجارة القهوة من أهمية، وكذلك على تلاشي الريبة التي كانت تحيط بأمر تغلغلها في المنطقة، فلم تصبح القهوة جزءا من العادات فحسب، إنما تم الاحتفاء بها بوصفها هبة من العناية الالهية.

يشيد الشاعر العربي (عبدالقادر) بالقهوة بهذه العبارات الحماسية:

«آه أيتها القهوة، أنت تفرقين نعمك، أنت يا مشروب الأصدقاء، تهبين الصحة الى الذين يجاهدون لاكتساب الحكمة، وحده رجل الخير الذي يشرب القهوة يعلم الحقيقة».

ويتخذ الكاتب التركي (البليغي) لهجة غنائية شبيهة بلهجة سابقه، وهو يشيد بالقهوة ويثني عليها:

«كنا هناك نجتمع في دمشق وحلب وفي العاصمة القاهرة، نجتمع حلقة يغمرنا الفرح!

باطية القهوة، نفحات الرحيق! قبل الدخول الى السراي وعلى ضفة البسفور!

لقد سحرت القهوة العلماء والقضاة وكان لها اتباع وشهداء،

ولكنها ولحسن الحظ انتصرت،

ومنذ تلك اللحظة السعيدة، طردت النبيذ من امبراطورية الاسلام التي كانت آنذاك ممتدة في كل الارجاء».

* كاتبة من العراق.

كان الرحالة الايطالي (فيليس فايري) الذي زار مصر، في غروب القرن الخامس عشر، قد لاحظ وجود الباعة المتنقلين لاعداد القهوة، وهم يعرضونها على المارة، ومن المحتمل جدا أن القهوة كانت تقدم أول الأمر في الأسواق الكبيرة، فكان يكفي لاعدادها موقد صغير، وكما هو الحال في أيامنا هذه، فقد كانت تقدم محمولة على طبق الى الزبائن الذين لم يكن بامكانهم ترك حوانيتهم او متاجرهم، ومع مرور الزمن أصبح الموقد يوضع في محرز لا يتغير، وكان يخصص مكان للشاربين الذين كانوا يجلسون على المصطبة أمام مدخل المحرز او يجلسون على مقعد في الداخل، ان كان المكان يتسع لذلك.

وفي غضون القرن السادس عشر، كانت ثمة فئات عديدة من الأماكن العامة والمحددة، وقد احتفظت الفئة الأولى بالطابع البدائي جدا للموضع المخصص لاعداد المشرب، او لمركز الأعمال، أما الفئة الثانية فقد تحولت الى منازل لها طابع مثالي، وقد كتب (جون تيفون) في ملحق رحلته الى بلاد المشرق:

«ان كل المقاهي في دمشق رائعة، ثمة عدد كثير من النافورات، تقع على مقربة من الأنهار والاماكن الظليلة والورود والأزهار، وثمة أماكن تبعث على الانتعاش، وهي جد جميلة وجذابة».

كان المغامر البرتغالي (بيدرو تكسيرا) الذي قطن في بغداد في مستهل القرن السادس عشر يكثر الحديث عن المقاهي، ويقول:

«كانت القهوة تباع سلفا في أماكن عامة مخصصة لها، وكان المنزل يقع بالقرب من النهر ويشتمل على عدد كبير من النوافذ، وهنالك رواقان يشكلان مكانا جذابا».

شاهد «جون شاردان» خلال رحلته الطويلة، هذا النوع من الأماكن بعينها في القرن السابع عشر، خلال وجوده في بلاد فارس:

«ربما لم أتحدث لكم بعد عن المنازل التي كنا نذهب اليها لشرب القهوة في بلاد فارس، سوف أتحدث عن الكيفية التي بنيت طبقا اليها، هنالك صالات فسيحة وعالية بأشكال متنوعة، هي في العادة أجمل ما في المدينة من أماكن، لأنها أماكن لقاء وتسلية لقاطنيها، ويتوسط العديد منها أحواض مياه، لا سيما تلك التي تقع في المدن الكبيرة، وتحيط الصالات دكات لها ارتفاع ثلاثة أقدام، وعرض أربعة أقدام، وتختلف مساحتها طبقا لاتساع المكان، ومبنية أو مصنوعة من الخشب مخصصة للجلوس على الطريقة الشرقية، تفتح هذه المقاهي منذ الفجر، ولا تكتظ بالرواد الا في المساء، حيث يحتسون القهوة المقدمة على نحو لائق وسريع جدا وباحترام جم».

بطبيعة الحال، لا تتمتع غالبية المقاهي على ضفاف المتوسط بهذه الأبهة، الا فيما ندر، حيث بقيت محلات متواضعة تمت تهيئتها على نحو ريفي للغاية، كتلك التي يستحضرها لنا (الكسندر هب) في كتابه «دقائق الشرق»:

«لا ذهب هناك ولا قطيفة حمراء، بل هناك وعند كل خطوة تقريبا حانوت منخفض ذو جدران مبيضة، وحصيرة على الأرض، وهناك موقد وكنبة دائرية مبرقشة محفورة بالركب المتصالبة للمقرفصين، هذا هو كل ما هناك، لكننا نجد أحيانا ثمة قطعة مربعة من الكتان الاصفر تنطلق من العتبة، معلقة على شجرة، أو بين البيوت المتقابلة في الأزقة الضيقة لتشكل خيمة، ثم ترصف الكراسي على البلاط الأسود السميك او على الأرصفة تحت الخيمة».

يؤكد لنا (اندريه ريمو) هذا الوصف في معرض مشاهداته للقاهرة:

«ان معظم المقاهي هي مبان متواضعة جدا، تقتصر محتوياتها على بعض الحصران والبسط الموضوعة على دكة من الألواح الخشبية، وهناك من الطبيعي أقداح من البورسلين او الخزف، وكل الأدوات اللازمة لصنع القهوة».

ان لمقاهي الامبراطورية العثمانية الممتدة من ضفاف البسفور حتى قرطاجة القديمة، ملامح مشتركة عديدة، فعندما نقرأ نصا كالنص الذي كتبه (تاميزيه) حول مقاهي جدة، فان المشاهد التي يصفها يمكن التعرف عليها على امتداد أميال وأميال من أراضي الامبراطورية، مع بضعة فروق طفيفة:

«نلاحظ على امتداد البازار عددا كبيرا من المقاهي التي يتجمع فيها أناس البلد الغرباء، هذه الأماكن العامة مشيدة تحت عنابر كبيرة لها شكل حشية، وفي القاع منها، وعلى موقد كبير من الطين ثمة نار تشتعل بلا توقف، يوقدها فحم الخشب الذي يستخدم في اعداد القهوة واضرام السيجار او النارجيلة بأنابيبها الموضوعة بانتظام بالقرب من الموقد. ثمة تخوت مصنوعة بابتذال من أغصان الأشجار ومجهزة بالحلفاء، وموزعة بالداخل أثناء النهار، أما في المساء فتنقل الى الخارج، وعندئذ يأتي العاطلون للجلوس عليها، وتقدم القهوة دون سكر وهي معطرة بالقرفة والقرنفل والزنجبيل».

برز مع مرور الزمن، وبفعل التقاليد، ما يسمى بالقهوة الشرقية، وقد وسمت بطابعها الثقافة الاسلامية باشكالها الأكثر تنوعا، ان هذه الوثيقة التي تعود الى القرن التاسع عشر تتموضع تقريبا خارج الزمان، واللوحة التي ترمهما لنا، كان بامكان كل من (شاردان) و(بيير لوتي) ان يتأملاها مليا، هذا اذا ما تجردنا من بعض التفاصيل الدقيقة التي لا تغير شيئا من الأثر العام.

ثرثرة حول فنجان القهوة

اصبح اعتماد مشروب القهوة عاما مع مستهل القرن السابع عشر في بلاد المشرق، فلم تبق طبقة اجتماعية الا واقتنته ولا مدينة الا وعرفته.

في ذلك العصر ايضا، بدأت القهوة تتأصل جديا في مدن أوروبا، رغم المقاومات الشرسة للاكاديميات الطبية التي قدمت اعتراضاتها على هذا المشروب الدخيل، الذي لم يكن ينتمي الى أي دستور صيدلاني معروف، وتطلب مرور عقود من السنين لكي يحل حسن الالتفات اليها محل عداء العطارين والأطباء لها، تطلب الأمر ان تأتي عظمة سفارة (أغا مصطفى ريكا)، المبعوث الخاص للسلطان محمد الرابع لدى لويس الرابع عشر في عام ١٦٦٩، كي يحظى ما كان يدعى (لموكا Moka) بالعطف من لدن البلاط، وبالتالي من لدن فرنسا بأكملها، كما أصبحت القهوة جائزة لدى معظم الممالك والامارات ودوقيات الغرب.

ومنذ ذلك الزمان صارت متعة الكافائين طقوسا كاملة عند أعلى مستويات السلطة، وبطبيعة الحال في قصر (توبكالي) حيث كان يقيم ذلك الذي يحكم (الباب العالي).

وتقدم ليلى هانم في دفتر ذكرياتها، وصفا دقيقا جدا للمراسم التي تصاحب تقديم القهوة: «ها هي الطريقة التي كانت تقدم بها القهوة الى السلطان، فهي تصل معدة في ابريق قهوة مصنوع من ذهب خالص، وبغطاء موضوع على رماد حار، داخل آنية صغيرة مصنوعة من ذهب أيضا، ومعلقة بثلاث سلاسل مجتمعة في الأعلى لتمسك الخادمة بها. تسمى هذه الطريقة بالـ«سيتيل»، ثمة خادمتان أخريان تمسكان بطبق من ذهب عليه أكواب صغيرة لشرب القهوة مصنوعة من البورسلين الناعم من ساكس أو الصين، وزارف Zarf من ذهب مرصع ومطعم بالأحجار الكريمة، تمسك هاتان الفتاتان مع الطبق، بساطا من الحرير أو المخمل، ومحاط من جانبيه بسجف من ذهب، يطوى البساط قليلا نحو احدى زواياه، وتمسك الفتاتان- كل منهما- بطرف منه براحة اليد، وفي الوقت ذاته بالطبق المحاط بهذا البساط الذي طوي من الأمام، مكونا زاوية نحو الأسفل، وتأخذ المحظية الأولى الـZarf من الطبق، لتضع بعناية كوبا عليه، ثم تمسك بوساطة قطعة من القماش الأبيض القطني موجودة عادة على الطبق، بعروة الابريق وتصب القهوة، وتكون حينذاك قد أخذت برفق أطراف اصابعها، الطرف السفلي من العروة، في حين تستريح قدم الـZarf على طرف السبابة وتقوم بتثبيته بالابهام، ثم تحمله الى السلطان بحركة رشيقة ماهرة للغاية».

على الرغم من هذا الترف والتنميق، وعلى الرغم من هذا العرض الباذخ، وهذه الطقوس الملهمة، فان التركي لا يختلف كثيرا الى الأماكن العامة التي تباع فيها القهوة، لأنها لم تكن تحظى دوما بسمعة جيدة، ويلمح (رالف هاتوكس) الى ان تشبيهها بالحانات التي سبقتها، والتي كانت مخصصة الى غير المؤمنين، جعلت منها أماكن مشبوهة، ذلك لان للحانات سمعة سيئة، ولا يمكن أن تكون الا فاسقة، و السبب هو تعاطيها تجارة الخمرة المحرمة على المسلمين الصالحين، ولعل السبب يعود الى انها تعتبر ملاجئ للبغي والاباحية غير المحدودة، بيد ان هذا التفسير لم يكن كافيا، والصحيح هو ثمة اشاعة تنص على ان بعض المقاهي كانت هي أيضا أماكن للفجور، ففي مستهل القرن السابع عشر في بغداد، ثمة فتيان وسيمون يقومون على خدمة الزبائن، يرتدون الملابس الباذخة، وكان (جورج سانديز) مصعوقا بما صادفه من ممارسات شاذة في اسطنبول، حيث يستخدم عدد كبير من أصحاب المقاهي فتيانا وسيمين

كطعم لاصطياد الزبائن، ومع ذلك لا يبدو ان هذه السلوكيات المنحلة كانت هي القاعدة، وعندما كتب (جيان فرانسيسكو موروزيني) من مدينة البندقية، ذكريات رحلته في عام ١٥٨٩، لم يكن يحمل فكرة جيدة عن المقاهي التي زارها، ولا حتى عن الرجال الذين يرتادونها:

«كل هؤلاء الناس هم منحطون بدرجة ما، ولهم سلوكيات دنيئة، فهم لا يملكون الا القليل جدا من الصنعة، انهم يمضون الجزء الأكبر من وقتهم غارقين في عطالتهم، فتراهم جالسين بشكل أبدي لكي يسلوا أنفسهم، لقد اعتادوا على احتساء سائل أسود ساخن الى أقصى ما يتحملونه مستخلص من حبة تدعى (Cavee) علنا، في الشوارع والمحلات العامة».

ويلاحظ (دوفور) في كتابه «مقالات جديدة» الصادر في القرن الثامن عشر:

«ليس ثمة أمر رفيع يمكن أن يحدث في أماكن لها مثل هذا النوع السيئ من الرواد» لـ(مراد أجا اوهسون) الاحساس نفسه تماما، في كتابه «لوحة شاملة عن الامبراطورية العثمانية»، على الرغم من انه ذكر في كتابه هذا: «ان هذه المقاهي كانت عامرة قبل قرنين مضيا، بالبكوات والضباط النبلاء والقضاة ورجال آخرين من رجال القانون».

في الواقع، لم يكن (كاتب جلبي) أكثر استحسانا من سابقه للمقاهي، لقد كان ينظر الى رواد المقاهي على انهم أناس بعيدون كل البعد عن التهذيب ويضيف:

«ان الافراد الذين يرتادونها من الأمير حتى المتسول، يتسلون بطعن بعضهم البعض».

من المؤكد ان المقاهي هي بوتقات يجلس روادها جنبا الى جنب، في حين انهم أشخاص من فئات اجتماعية مختلفة، لا يختلطون في العادة ببعضهم، ويخضعون الى قواعد التراتبية الصارمة، ويعلن (تيفنو) ان:

«كل الناس على اختلاف أنواعهم يأتون الى هذه الأماكن، على اختلاف أديانهم وموقعهم الاجتماعي، الكل يأتي للترفيه عن نفسه، وكثير منهم يأتي للثرثرة فحسب».

ان ما يجري في اسطنبول يجري كذلك في بغداد، وهذا ما يعرضه لنا أيضا (بيدرو تكسيرا) بشكل واضح:

«هناك يمكن لكل شخص أن يأتي لشرب القهوة متى يشاء، سواء أكان ذا شأن عظيم، أم ذا شأن متواضع».

تبرهن لنا حكاية ذات عبرة، رواها لنا المؤرخ المصري (اشاكل) في عام ١٦٢٣، على ان المقاهي لم تكن على الدوام تتمتع بسمعة سيئة، وهي حكاية تستحضر لنا شخصية (احمد باشا) حاكم مصر، عند نهاية القرن السادس عشر، والكيفية التي استطاع من خلالها ان يزيد من هيبته في أوساط رجال الدين والشعب، عندما شيد من بين أشياء كثيرة، المقاهي في بولاق وفي حي رشيد، بيد ان مثل هذا النوع من اعمال الاحسان لم يكن سوى استثناء غريب بشكل عام، وان ما يجري في المقاهي من أنشطة متنوعة لم يكن يرفع من شأنها، «لقد كان اللعب أمرا شائعا بها، فهنالك الشطرنج والنرد والمنقلة، وهي لعبة قديمة تسمى كذلك بـ«كوانوروز»، كل هذه الألعاب كانت قد شهدت اقبالا كبيرا، في حين ان لعب الورق والزار كانا غير معروفين».

ان الأمر الذي لم يساعد على تحسين سمعة المقاهي، هو ما يحصل فيها أحيانا، ذلك لانها كانت ملاذا للمدمنين على المخدرات، ويحدثنا (ريموند) عن شراب مكون من العسل والحشيش، يتعاطاه بعض المدمنين في بعض الأماكن في القاهرة، فألفه أولئك الذين يحبون الكيف بدورهم، ليجلسوا في المقاهي، ويحيكوا متلذذين الى ما لا نهاية خيوط أحلامهم السعيدة.

من حسن الحظ ان رواد المقهى العاديين يكتفون بآلهتهم السوداء، وبالتبغ الذي يدخنونه بالاستعانة بسيجار طويل او بنرجيلة ضخمة، وتكمن لذتهم الأكثر شيوعا في المحادثة، ان الثرثرة هي الخطيئة الكبرى التي يتعلمونها في المقاهي، ولكن لم يكن من شأن هذا الامر ان يمنح الثقة بالمقاهي، يقول (الجزيري) شاكيا: «ان الممارسة الرسمية للمتصوفة قد استبدلت بمزح مريبة، وبمشاركة متواصلة للقصص الهزلية» تمر السنوات و(دوفور) تهزأ «بهؤلاء الرجال المتجمعين المكتفين بأحاديث غامضة حول أمور غير محددة، أو قصص مازحة مجنونة» ويعبر (وليام بيدولف) وهو رجل دين من عصر الملكة (اليزابيث) عن أسفه لانه «لم يسمع سوى الأحاديث العابثة الخاصة بالمشارب، وذلك في مقاهي حلب»، أما (دو هسون) فقد اضطربت أحواله لرؤية «هؤلاء الشباب العاطلين عن العمل وهم يقضون في المقاهي ساعات وساعات، يدخنون ويلعبون الدامة والشطرنج، ويتناقشون في الأمور اليومية»، وأخيرا، هناك من الكتاب، من فضح سلوكيات رواد المقاهي «الذين يكيلون القول المشين والمسيء للسمعة، ويلقون بالشك على النساء الفاضلات، ان ما يروونه هو في الغالب اختلاقات مخيفة، تخلو من ذرة من الحقيقة».

ولا يغيب الدين هو الآخر عن المقاهي، فقد لاحظ (كارستن نيبور) الملالي ورجال الدين المعوزين يروحون عن رواد المقاهي بمواعظ وحكايات للتقوى، وكان قد صادف في يوم من الأيام ، في حلب، رجلا ثريا يخطب بجمع من المقهى حول اشتداد ايمانه، وفي واقع الأمر أن هؤلاء المهتدين والوعاظ المتقين، لا ينظر اليهم الا بوصفهم محرضين، ينبغي الحذر منهم، مثلما ينظر الى المتآمرين والمتمردين الذين يجتمعون هناك، ويقلقون السلطة، ويعزو (دو هسون) على سبيل المثال، الاغلاق الحازم للمقاهي في اسطنبول الى دواع سياسية، ففي عهد السلطان المعتوه (مراد الرابع) صار من المؤكد ان المقاهي اصبحت «أماكن للقاء الأفراد والجنود العصاة»، ولم ينكر أحد سمة المقاهي هذه على الاطلاق، على مر الزمن، حتى ان حكومة (محمد علي) ارسلت في منتصف القرن التاسع عشر جواسيس في المقاهي، لشدة قلقها مما كان يدور من أحاديث متآمرة في مقاهي القاهرة.

هكذا أصبح حال المقاهي فيما بعد في باريس وروما ولندن والبندقية، لقد كانت مقاهي الشرق تمثل مراكز تسود فيها حرية التعبير، وكان يمكن للحرية فيها ان تصبح اباحية رخيصة، أو تطلع الى المطلق، أو الى الحق.

القهوجي ورواد المقهى

على الرغم من ان المقاهي أصبحت تنتمي الى قواعد الضيافة لدى الكثير

من الشعوب الخاضعة لتعاليم القرآن، الا انها لم تحظ حقيقة بمكانتها النبيلة.
اذا ما تصفحنا كتاب «وصف القاهرة»، الذي كتبه الرحالة التركي (تيتز) والذي كان يقيم في مصر، عند غروب القرن السابع عشر، لشعرنا ان الاستخفاف العميق يسيطر على عباراته، لقد كان مفتونا بكثرة المباني، وباكتشافه لتجمع المقاهي عند كل خطوة، وكذلك لأماكن الغناء المثالية: «يستيقظ العباد مبكرين، فيذهب الاتقياء منهم لاحتساء كوب قهوة، فيضيفوا حياة الى حياتهم، فهم يشعرون على نحو ما باثارتها الخفيفة لهم، فهي تعينهم على واجباتهم الدينية وعباداتهم» وسرعان ما يتحول هذا الثناء على ورعهم، والذي تحمسه هذه المادة السوداء المثيرة، الى استياء من واقعهم الاجتماعي الحزين:
«بيد اننا لو تأملنا الشعب الجاهل الذي يجتمع في المقاهي، لتساءلنا ان كان يستحق منا الثناء أم لا.. باختصار ان المقاهي في مصر مليئة، في الغالب، بأناس منحلين، ملتهمين للأفيون، وان عددا من هذه المقاهي مشغول بالمحاربين القدماء وبالضباط كبيري السن، عندما يصلون مبكرين، في الصباح الى المقهى، تكون البسط والحصران مفروشة، فيبقون فيها حتى المساء، وان بعضا من الزبائن هم من الحشاشين من طبقة العبيد.. انهم لملمة من الطفيليين.. الذين يشتمل عملهم على ترؤس المقهى، وشرب القهوة بالدين، والتحدث عن الزهد في المأكل عندما يدور الكلام عن هذا الموضوع».
سيكون من الخطر مع ذلك ان نطلق الأحكام اعتمادا على روايات الرحالة، التي لها مضمون تثقيفي مبالغ به، والتي توحي بان ارتياد المقاهي كان يعد عملا مذموما، وان الذين يكرسون لها الساعات الساكنة هم بالضرورة أناس عاطلون وطفيليون، وان وحدها الطبقات الحقيرة من المجتمع تلجأ اليها.
في عام ١٨٧٠، زار (الفونس دوديه الجزائر)، ونقل بدقة في (حكايات الاثنين) معنى هذه الأماكن التي ترمز الى أحد فنون الحياة والى عقلية حضارية بعينها:
«ان ما نطلق عليه بـ(المقهى العربي) يشبه الى حد كبير صالات استقبال أصحاب القصور العربية، الذي يشكل بيتا داخل البيت، وهو مخصص للرواد العابرين، حيث يجد فيه المسلمون الصالحون المهذبون البشوشون للغاية وسيلة لممارسة فضائل الضيافة، مع محافظتهم على الحميمية العائلية التي يمليها القانون.
كان مقهى (الأغا سليمان) مفتوحاً وهادئاً، وكذلك كانت اسطبلاته، هناك الجدران العالية المدهونة بالكلس، والاسلحة التذكارية وريش النعام والأريكة العريضة التي تحيط بالصالة، كل هذا كان يرشح بفعل المطر الذي تدفعه الزوابع عبر الباب.. مع ذلك فقد كان هناك اناس في المقهى.. قام القهوجي وأشعل موقده ووضع عليه ابريقين مجهريين...».
من الواضح ان أمسيات عيد الفطر في مدن المغرب وفلسطين وسوريا والجزيرة العربية وتركيا العظمى ابان انحطاطها، كانت أمسيات من السمر واللذة والتسلية والأحلام، فقد قامت المقاهي مقام الصورة المقلوبة عن بلاط السلاطين الباذخ، أو بالأحرى كانت انعكاسا محرفا للثقافة الرفيعة المقيمة هي الأخرى في السراي، ومع أن الفنانين الذين كانوا يقدمون عروضهم في مناسبات العيد لم يتركوا أسماءهم ليذكرها التاريخ، بيد انهم نقلوا علامات حية عن ثقافة لم تنفك تغتني من جيل الى آخر.
ويكفي في هذا الصدد ان نعلم أن الاحداث التي كانت تجري في عدد كبير من المقاهي هي صدى بعيد لما كان يجري في القصور، وعلى أية حال كان المقهى علامة على الضيافة دائما وهذا ما يلاحظه (ادموند آبو) عندما زار تركيا في مستهل عام ١٨٨٠:
«انتهى بنا الأمر الى الشعور بالتعب، وقد لاحظ (أحمد باشا) ذلك واجلسنا في (كشك عبدالمجيد) الذي لم يكن جميلا بحد ذاته، بيد انه كان يتمتع بمنظر على البحر لا يضاهى. فقدموا لنا القهوة اللذيذة الطعم، مسبوقة بملعقة من شراب ماء الزهر، مع كأس من ماء الحياة، وسيجارة (جيلي) التي كانت تعوض دون شك عن الشبوق الذي يقدم في مراسم الضيافة».
انتشر هذا النوع من الطقوس في كل الحياة المدنية، وفي الدوائر العامة كما في الدوائر الخاصة. ان هذه الحركات المصاحبة لاحتفالية السلام هذه، دخلت خلسة الى الحياة الخاصة في المنازل، وهذا في الواقع ما تفصح عنه هذه الفقرة المعبرة من رواية (بين القصرين) حيث يدعونا نجيب محفوظ للدخول في الحياة اليومية لمنزل تاجر ثري في القاهرة، في مستهل القرن العشرين:
«اجتمعت الأسرة- ما عدا الأب- قبل المغيب فيما يعرف بينها بمجلس القهوة. وكانت الصالة بالدور الأول، مكانه المختار حيث تحيط بها حجرات نوم الاخوة والاستقبال ورابعة صغيرة أعدت للدرس، وقد فرشت الصالة بالحصر الملونة، وقامت في أركانها الكنبات ذوات المساند والوسائد، وتدلى من سقفها فانوس كبير يشعله مصباح غازي مثل حجمه، وكانت الأم تجلس على كنبة وسيطة، وبين يديها مدفأة كبيرة دفنت كنجة القهوة حتى النصف في جمرتها، التي يعلوها الرماد، والى يمينها خوان وضعت عليه صينية صفراء وضعت عليها الفناجين، يجلس الابناء حيالها سواء من يؤذن له باحتساء القهوة معها كياسين وفهمي، ومن لا يؤذن له بحكم التقاليد والآداب فيقنع بالسمر كالشقيقتين وكمال. تلك ساعة محببة الى النفوس يستأنسون فيها الى رابطتهم العائلية وينعمون بلذة السمر وينضوون جميعا تحت جناح الأمومة في حب صادق ومودة شاملة، وبدت في جلساتهم راحة الفراغ وتحرره، فكانوا بين متربع ومضطجع بينما جعلت خديجة وعائشة تستحثان الشاربين على الفراغ من شربهم لتقرأ لهم الطالع في فناجينهم، راح ياسين يتحدث حينا وحينا يقرأ في قصة اليتيمين من مجموعة مسامرات الشعب حينا آخر، كان من عادة الشباب أن يهب بعض فراغه لمطالعة القصص والأشعار».
من الواضح ان ساعة شرب القهوة نسبة الى الروائي المصري العظيم هي الساعة التي يلتم فيها شمل العائلة، وتستعيد فيها وحدتها، فتعلق على الأحداث العادية وغير العادية، وتنجح في الاستعلاء على ما هو يومي لتعطي مظاهر الطقوس.

أما (جيرار دو نرفال) فقد حصل اثناء رحلته الى مصر على فرصة لتذوق المتع التي تمنحها المقاهي في القاهرة، فعمد الى رسم نفسه، لينقل لنا المناخ السائد هناك:

«بعد أن تناولت غدائي في الفندق، ذهبت للجلوس في احد اجمل مقاهي (الموسكي)، فرأيت فيها وللمرة الاولى الراقصات وهن يرقصن امام الجمهور، كان بودي ان اغفل المشهد قليلا، ولكن في الحقيقة كان الديكور لا يشتمل على زخرف وريقات النفل Treles الثلاث (زخرف على شكل وريقات ثلاث للنفل) ولا على الاعمدة، ولا على الجدران المكسوة بالخزف، ولا على بيوض النعام المعلقة، فلا يمكن ان نلتقي هذا النوع من المقاهي الشرقية في باريس، وبدلا من هذا عليك أن تدخل حانوتا مربعا متواضعا مكسوا بالكلس، وكل ما فيه من زخرف هو صورة مرسومة ومكررة عدة مرات لرقاص ساعة موضوع على المرج بين شجرتي سرو، ويتألف ما تبقى من الزينة من مرايا طليت على نحو متساو، والتي يفترض منها ان تعكس البريق الصادر من جذع نخلة محمل بزجاجات زيت تسبح فيها المصابيح الصغيرة، وتنتشر الآرائك المصنوعة من الخشب الصلب حوالي الغرفة وهي محفوفة بأقفاص من الجريد تستخدم كمناضد لأقدام المدخنين، الذين توزع عليهم من حين الى آخر أكواب صغيرة انيقة يطلق عليها (الفناجين).

في هذا المكان يأخذ كل من الفلاح في صديريته الزرقاء، والقبطي بعمامته السوداء، والبدوي بمعطفه المخطط، مكانا له على امتداد الحائط، وهم ينظرون دون دهشة او استياء الى الافرنجي الجالس الى جوارهم.

أما القهوجي فهو يعلم جيدا ان عليه ان يضيف السكر الى قهوة هذا الاخير مما يجعل الحضور يبتسم لهذا المشروب الغريب.

ويحتل الموقد أحد أركان الحانوت، ويعد أثمن ما فيه من حاجيات، اذ يعلوه خزان مطعم بالخزف المنقوش، ومقصوص على شكل اكليل او محار، يشبه الى حد ما المواقد الألمانية، وتغطي جمره دائما العديد من أباريق القهوة النحاسية الحمراء الصغيرة، وذلك لانه ينبغي عليه ان يجعل الابريق يغلي لكل فنجان من هذه الفناجين التي لها حجم كأس البيضة».

موسيقى ! موسيقى !

تعد المقاهي مراكز تسلية لسكان المدينة أيضا، يروي (جون تفنون):

«إن في المقاهي عادة، عددا من عازفي الكمان والمزمار، وموسيقيين آخرين يستأجرهم صاحب المقهى، لكي يعزفوا ويغنوا خلال جزء طويل من النهار على أمل اجتذاب الزبائن اليه».

ان هذا المثل الموسيقي في المقاهي الاسلامية، لهو أمر منتشر بشكل غالب في بلاد الاسلام، ولا يرى (شاتوبريان) في مؤلفه (الطريق من باريس الى اورشليم) انه قد ارتاد المقاهي في اسطنبول، بيد انه مع ذلك حرص حرصا شديدا على وصف ما أثار انتباهه فيها:

«تخرج الاصوات الحزينة للماندولين من قاع احد المقاهي، فنلاحظ أحيانا اطفالا سفلة وهم يؤدون رقصات شائنة امام اصناف من القردة الجالسين، على هيئة حلقة على موائد صغيرة.

اذن يجري الرقص في العديد من المقاهي أيضا، وان هذه الجوقات الموسيقية الشعبية، وهذا الرقص الاتباعي المفتعل الى حد ما، لا يسهم في منح هذه المقاهي شهادة في حسن الأخلاق، بل على العكس، اذ ترتبط الموسيقى والغناء والرقص بحياة الفجور، مما يعزز هذه الاحكام غير المجاملة هو هذا الوصف الخارق لـ(تيوفيل جوتييه) لاحد مواخير البحارة في اسطنبول، وما فيه من تعبير مؤثر:

«لاحظت صبيا قويا، اكثر اناقة من الآخرين رغم رثاثة ملابسه التي تشبه ملابس الآخرين، وكانت اذرع الراقصين عارية حتى الكتف، تكشف لنا على خلفية من الديكور العربي عن سترة طويلة زرقاء وطربوش احمر، وهم يمسكون بأيديهم آنية من الرياحين وعلى جانبهم الأيسر راقصة صغيرة في تنورة قصيرة عليها مشد من اللؤلؤ، ويبدو انها تتوقف في وثبة راقصة لتقبل تحية المعجب المزهرة».

ويبني (بيير لوتي) في روايته الاولى (ازيادة Aziyade) مشهدا غريبا، ان لم نقل غير واقعي بالمرة، حينما يصور بطله وقد عاد الى الظهور في مقهى سليمان:

« في تلك الاثناء رتب لي أحمد حفلة وداع، فأمر باحضار جوقة مؤلفة من عازفي المزامير والقربة ذات الاصوات الحادة، ومن عازفي الأرغن والطبلة، قبلت بهذه التحضيرات بعد ان منحني وعدا قاطعا بألا يكسر شيئا، وألا أرى الدم وهو يسيل، سوف نلهو هذا المساء وهذا ما كنت أريده: أتوني بالنارجيلة، ويكوب من القهوة التركية التي تكلف صبي صغير باعادة صبها الى كل ربع ساعة، أخذ احمد بيد الحاضرين وشكل معهم حلقة، ودعاهم الى الرقص.

بدأت حلقة طويلة من الوجوه الغريبة تتحرك امامي تحت وميض المصابيح المرتجف، اما صوت الموسيقى الأصم فقد جعل العوارض الخشبية للكوخ ترتعش، واهتزت الأدوات النحاسية المعلقة على الجدران السود وصدرت عنها ارتجافات معدنية، وهذا ما كنا نبحث عنه، فانبعثت من المزامير ألحان حادة، فما كان من الفرح الهائج حتى تفجر بجنون، وفي غضون ساعة، كان الكل منتشيا بحركته وصخبه، وكان الحفل في أوجه.

لم أتبين نفسي في هذا الصخب، الا عبر غيمة وامتلأ رأسي بأفكار غريبة وغير متماسكة، كانت المجاميع المنهكة اللاهثة تمر وتمر في الظلمة، وكان الرقص يدور، وأحمد في كل دورة يكسر زجاجا بقفا يده، فسقط زجاج المبنى بكامله الواحد تلو الآخر، وتناثر تحت أقدام الراقصين فلطخت يدا أحمد، التي أدمتها الجروح العميقة أرض المقهى.

وعلى العكس من (لوتي)، شعر الرسام (هوراس فيرنه) عند عبوره لمنطقة المتوسط واقترابه من مصر بالراحة وهي تغمره، عندما وقع نظره على دكة (Dikka) مضيافة، حين يشعر المرء فيها بالاحاسيس الاكثر لذة وانتشاء:

«كانت الشوارع خالية، والمشربيات السود مقصوصة تضيئها الانوار البرتقالية المنبعثة من الغرف، انها الساعة الأكثر مواءمة لتناول الكيف فوق الأرائك.

ها هو المقهى، حيث بامكاننا ان نغني ونرقص، فلندخلها.
انها صالة فسيحة مستطيلة، وهي نوع من المنضرة Mandarah (وهو ما تسمى به صالة الاستقبال المخصصة للرجال في الشقق المصرية) ويسمى جزء من الصحن الذي يمتد من الباب حتى المدخل الذي يقابلها بـ(الدوركا) Dourka، وهو مبلط بالموزاييك، ويكون في بعض البيوت مجهزا بنافورة في الوسط- وهو ما يخلو منه المكان الذي نحن فيه الآن- حيث تنتشر حوله المنصات والأرائك، وعليها عدد من المدخنين الذين يجلسون تارة متصالبي السيقان وتارة بساق مثنية، ولكنها تتقدم عاموديا الى الامام لكي تستخدم كمسند وموجه لليد التي تمسك بالشبوق، او النرجيلة، ويجلس آخرون على مقاعد من القصب، يرتشفون القهوة بصوت عال، بأكواب صغيرة من الخزف، يضعونها في اوان مطعمة بخيوط من الفضة، او النحاس او العقيق جميلة الصنع، وكان البعض الآخر مستغرقا في احتساء المشروبات العذبة والمنعشة وتناول المربيات التي يولع بها الشرقيون ولعا خاصا، بينما كان صبي المقهى منشغلا على الدوام باشعال واضرام غلايين المدخنين، او بحرق بخور العطور مثل العنبر الرمادي والاطياب الخاصة، وبتأدية كل ما يطلبه الزبائن من خدمات».

حكايــات الملــوك

ليست الموسيقى هي الامر الوحيد الذي بامكانه ان يسحر المسلمين الصالحين، اذ ما ارادوا ان ينسوا عقم الواقع.
بل تعد الحكايات التي ينشدها او يرتلها الرواة تسلية قيمة بالنسبة لهم، فهذا الكاتب او ذاك، الذي تجول في الشوارع المهجورة لبيزنطة القديمة ونظر إلى انتصاب المنارات فوق الهضاب السبع مثل رماح غائرة في السماء الداكنة، فلابد وان سنح الوقت له بالتمتع داخل المقاهي بالمشاهد التي لم يكن مهيأ لها.
لقد افتتن جميع الكتاب تقريبا برواة الملاحم القديمة الذين ما ان يهبط الليل حتى يسحروا الرجال على اختلاف اوضاعهم بالحكايات العجيبة التي تنسيهم ضميرهم وخيبات أملهم.
تزداد حظوة هؤلاء الرواة خاصة خلال شهر رمضان، حيث يتدفق الناس الى المقاهي لسماع قصصهم وحكاياتهم، فهم يجلسون على المصطبة اذا ما توافرت، ويجلس المستمعون على المقاعد والمصطبات الاخرى الموجودة في الحوانيت المجاورة، وهؤلاء الرواة هم الطلبة الذين يأتون لكسب بعض المال، او انهم رجال الدين المعوزون، وقد اصبح البعض منهم شخصيات محترمة بشكل حقيقي، ويؤكد (افليا جلبي) بأنهم يتشكلون في نقابات، وانهم يشاركون في مواكبها التظاهرية.
اما الشاب (جان بوتوكل) الذي عبر اليونان وتركيا ومصر فقد بعث في عام ١٧٨٤ من اسطنبول رسالة الى امه يقول فيها:
«بقي لي ان احدثك عن المقاهي، لكي اطلعك على تسليات الشعب التركي، ان معظم هذه المقاهي مشيدة على هيئة أكشاك يدخلها الهواء من جميع الجوانب، وتتمتع بطراوة مثيرة للاعجاب، وهي ملتقى العاطلين على اختلاف أحوالهم.. ثمة راو محترف في المقهى، يروي أحدث المغامرات، ويجملها بكل ما أوتي من قوة من محسنات بديعية شرقية».
لقد كان (جان بوتوكل) مفتونا بهؤلاء الحكواتيين الذين لا مثيل لهم، وقد نقل (جيرار دو نرفال) بعد ذلك بعقود، الاحاسيس ذاتها التي شعر بها امام مرتلي الحكايات، والذين كانوا يفتنون المشاهدين المتلهفين لسماع الاساطير وابطالها:
«سوف لن نعطي سوى فكرة باهتة عن متع سكان القسطنطينية اثناء شهر رمضان، وعن جاذبية هذه المتع في الليل، ان نحن سكتنا عن الحكايات العجيبة التي كان ينشدها ويخطب بها الرواة المحترفون الموجودون في المقاهي الرئيسية في اسطنبول، ومن المفيد القول ان القهوة التي نرتادها تقع في الاحياء العمالية من اسطنبول، بالجوار من البازارات، وهذا ما جعل من الحضور- نسبة لنا نحن رجال المجتمع الراقي- جمهورا مبتذلا، ومع ذلك فقد تميز من بينهم بعض الرجال الذين كانوا يرتدون البذلات الانيقة، الذين كانوا يجلسون هنا وهناك، على المقاعد والمصطبات. كان الحكواتي الذي ينبغي علينا ان نصغي له ذائع الصيت، وفضلا عن رواد المقهى، كان ثمة حشد من المستمعين البسطاء في الخارج، يتزاحمون على الدخول، امرونا بالسكوت، فجاء شاب بوجه شاحب وبملامح مليئة بالذكاء، له عينان تلمعان وشعر طويل يتسرب، على مثال شعر الاولياء، من تحت قبعة لا تشبه الطربوش، وجلس على كرسي منخفض موضوع في فضاء من اربعة او خمسة أقدام ويحتل الوسط من المقاعد، فجلبوا له القهوة، وأصغى الجميع له بخشوع، ذلك لانه كل جزء من الحكاية كان ينبغي أن يدوم نصف ساعة على وفق التقاليد، لم يكن هؤلاء الرواة هم من المحترفين من الشعراء بل كانوا ان صح القول رواة ملاحم قديمة، لأنهم يرتبون ويصورون موضوعا سبق التطرق اليه بوسائلهم المختلفة، او بالاعتماد على الخرافات القديمة، ولذا فقد شهدنا (مغامرات عنترة) و(ابوزيد) و(المجنون) وقد تم تحديثها - الآن- بشتى الاضافات او التغيرات».
ان هذا الراوي وعلى غرار مؤلف (المخطوطة التي عثر عليها في ساراجوس) كان يسرد واحدة من القصص الخرافية القديمة المنقولة له.
كانت تتخلل حكايات الرواة الطويلة، من وقت لآخر، عروض للأراجوز، وقد شهد (كارستن نيبور) عندما كان في القاهرة واحدا من هذه العروض، وقد حرص على كشف تفاصيلها الدقيقة:
«يقدم العرض من فوق منصة ضيقة جدا، تشتمل على نوع من الصناديق التي بامكان شخص واحد ان ينقلها بسهولة، ويقف محرك الدمى داخله، فينقل شخوصه من خلال واحدة من جرارات الصندوق، ويجعلها تؤدي الحركات اللازمة بالاستعانة بالخيوط، ويعطي الى صوته الخشونة التي تتناسب مع حجم الشخوص بفضل أداة يضعها في فمه، وكان يمكن لهذا الامر ان يكون جذابا، لو لم تكن المسرحيات التي تستدعيها اذواق المشاهدين منفرة للغاية، فتبدأ الأراجوزات بتبادل عبارات المديح، وبعد ذلك تقوم تدريجيا بالتخاصم ثم تنتهي أخيرا بتبادل الضرب».
ولم يشهد (نيبور) عروض الدمى المتحركة حسب، انما رأى عروضا هزلية يستخدم فيها المصباح السحري والتي كان الغرض منها دائما السخرية من تصرفات الأوروبيين، وقد أسف كثيرا على هذا الأمر.

زينغارو ..

سيمفونية حب بين رجل وحصانه

ترجمة واعداد : **كلثوم أمين** *

في حلم الغيمة
يمر كفرس بيضاء
اسرع من الريح
يمر كفرس شقراء
برهافة الظل
يمر كفارس الطعان
ليخلب الغياب ويصارع الفراغ.

من ديوان (زينغارو متوالية فروسية) للشاعر اندريه فلتر.

ينتمي (بارتاباس) الى ميثولوجيا افينيون، عندما بدأ وزملاؤه في سيرك (اليغر) التجوال على ظهور الجياد في ميدان الساعة، خلال فترة المهرجان، في نهاية السبعينات، لكنه اليوم يأتي كضيف متميز وكأحد نجومه ليقدم (مسرح الفروسية زينغارو).

– زينغارو تعني الغجري– ضمن البرنامج الأساسي، حيث يتزاحم الجمهور لمشاهدة عروضه التي استمرت مدة شهر كامل. وقد تحول العرض لدى (بارتاباس) من مشهدية السيرك الى عرض فني مسرحي راقص تحت فضاء الخيمة والعربات المحيطة بها والحلبة الدائرية، وهي ما تبقى من السيرك وكان استعراضه (ملهى الفروسية) الذي تحول الى (زينغارو) وهو مسرح فروسي موسيقي، وباختصار حاليا (المسرح الفروسي) واحتوى على موسيقى الكلام الطنان، صلصلة الخطام، طرق حوافر الخيل، أنفاس الرجال والخيول. وتولد من هذا الاستعراض ثلاثة عروض أخرى تحمل نفس الاسم، ميزت الفرقة ورسمت لها ذكريات لا تنسى في مخيلة الجمهور، الذي اكتشف منذ البداية سحر تلك المسارح المؤقتة والمشاهد المرتحلة، تجول المدن والقرى، تعرض مملكة الوهم والحلم، ويبتكر افرادها جوا من الابهة المؤقتة داعين الجمهور للمشاركة فيه... هكذا كان الممثلون في السابق، وهكذا هم أفراد فرقة (زينغارو).

اصبحت الموسيقى جزءا أساسيا في عمل الفرسان والخيول ابتداء من استعراض (اوبرا) حيث يعلو صوت الغناء القادم من أقصى البقاع، من الجنوب والشمال، من منطقة الاطلس او القوقاز، سبع نساء من البربر وثمانية رجال من جورجيا، يتردد صدى شكواهم وتتعدد الاصوات والنغمات، بينما يعدو خيالة القوقاز والبدو على جيادهم، مروضو الخيول، الاكروبات، تظهر امرأة تغني، ملوحة برأس حصان، ويقوم هنا (بارتاباس) وحصانه (زينغارو) بدور الرجل الرفيع الشأن المتبجح، ويتحول بعدها الى فارس يؤدي رقصة على صوت الكمان. هذا الانعطاف في البحث المسرحي لدى (بارتاباس) اشارة الى تحوله من زمن الملهى الهزلي الى النقاء الكوروغرافي، تتفتح فيه أغنيات العالم، حضارات وثقافات من جميع الآفاق تجتمع لخلق عالم آخر. لهذا عندما فكر (بارتاباس) في تقديم استعراضه (وهم) سنة ١٩٩٤، سافر الى الهند لاختيار موسيقيي ومغني فن (لانغاس) و(ماناغانيراس)– المغنون الجوالون للشعر الملحمي في راجاستان– غير بعيد عن صحراء (ثار) الموطن الاصلي للغجر. وقد نال (جائزة موليير) لأفضل استعراض موسيقي. ثم يأتي (الخسوف) مغايرا لما سبقه فالوقت هنا معلق، وتنويعات حول اللونين الاسود والابيض، الظل والضوء، غناء مرتفع حاد للمغنية الكورية (سنغ سوك– شانغ) والرقص البطيء لجسد ومروحتي يد، حلم ليلة متوهجة تنتهي والحصان (زينغارو) جالس ينظر الى الفوج يدور حول الحلبة. وقد نال هذا الاستعراض نجاحا كبيرا، تجدد في نيويورك حيث مات (زينغارو) ذلك الجواد الاسود والصديق الذي يشكل لـ(بارتاباس) جزءا من ذاته وذاكرته وأمله. يقول عنه (انه الذاكرة الحية لمسرحنا في البداية كان لدي الحصان، ثم أسست الفرقة، ولا استطيع الى اليوم ان استوعب فكرة موته) ولعل هذا الموت هو أساس فكرة (الثلاثية) التي تقدمها وبشكل جريء غير متوقع هذه الفرقة، وقد اختار (بارتاباس) موسيقى (تقديس

* كاتبة من البحرين.

الربيع) و(سيمفونية المزامير) لـ(ايغور سترافينسكي)، وتؤطر (حوار الظل المضاعف لبيير بوليز) والمؤلفة خصيصا ليؤديها اثنان من راقصي (موريس بيجار). ويقول (بوليز): العلاقة بين (بـارتـابـاس) والـحـيوان، ورغبـتـه فـي عمـل شـيء آخر غـير الترويض، هي التي جذبتني الى الموافقة. ومن المعروف ان (بارتاباس) يستمع الى الخيل، ويعمق علاقته معها سنة بعد أخرى.

وقد فكر منذ فترة طويلة في تقديم استعراض على أنغام (تقديس الربيع) وقدمت له (بينا باوش) تصورا كروغرافيا، فكان هذا الرهان كبيرا لفرقة (زينغارو) حيث دربت الخيول على موسيقى لم تـؤلف لـهـا خصيصـا. وتـوجب عـلـيـهـا البقاء في الحلبة في المشاهد الثلاثة منذ البداية وحتى النهاية. وهو عمل جماعي بين الخيول والراقصين، ويأتي الاختلاف في دقة الاداء. يقول (بارتاباس): الخيول حساسة للموسيقى في نطاق سرعة حفظها في الذاكرة، ولا اقول هنا انها تتدرب على الموسيقى فقط، لكنها تمتلك القدرة على تحويلها الى شيء آلي، وقد يكون هذا الامر ايجابيا او يخلق مشكلة، وبما أننا نقدم كل استعراض على مدى سـنـتـين، اعـتـقـد انـهـا مـدة كـافـيـة لـلـخيل المدربة جيدا لتقديم عروض بلا اخطاء. فجاء استعراض ادهش حتى (بارتاباس) نفسه، فلم يعد هذا الاستعراض، في ذكرى حصانه (زينغارو) بل اجابة للاسئلة التي كان يطرحها منذ بداياته: أين هي علاقتنا مـع الـخـيـل؟ أيـن هـي عـلاقـتـنـا مـع أنـفـسـنـا؟ ومـا نـكـتـشـفـه هو الغموض الذي يثير اهتمام (بارتاباس) عن اللقاء الاول بين الانسان والحصان، وبطريقة ما، فان (الثلاثية) تجيب على ذلك. فـمـن بـيـن السـبـعـة الـراقـصـيـن الـهـنـود الذين يشاركون في هذا الاستعراض، لم ير بعضهم حصانا من قبل، ويمارس هؤلاء الراقصون نوعا من فنون القتال يدعى (كالاريبايات) الذي طور في جنوب الهند، وهو الاقدم في العالم، ولا يستخدم منه في الثلاثية غير حركات (الاحماء) التي تسبق عادة قتالهم بالعصي والسيوف والدروع.

وتـقـابـل صدورهـم الـسـمـراء الـعـاريـة صدور الـخـيـول وتـؤدي المواجهة الى الهروب، الى دوران الخيل والمطاردة، وزوبعة تنتهي بفرار احد الرجال، ووقوفه وحيدا أمام حصان يمتطيه فارس عدواني. يقول (بارتاباس) (..لم أعلم هؤلاء الراقصين الـفـروسـيـة، لـقـد تـركـتـهـم كـمـا هـم (مـقـاتـلـين) لقد تركت لهم ابجديتهم الحركية التي يستقونها من حركات الحيوانات، انهم محاربون تحولوا الى راقصين. وعلاقتهم مع الخيل في هذه الـحـلـبـة الـطـيـنـيـة عـلاقـة يـمـتـزج فيها الخوف والانبهار، انهم يقتربون ويهربون، ويعترضون الخيل، عندها تتعاقب مطاردة الانسان ومطاردة الخيل، بعنف وسرعة وحشية وتطوف في هذا الفضاء تقنية (بينا باوش). مرة أخرى (زينغارو) ضد النزاع بين قوتين، الاصلية الهمجية والروحانية. لكن هذا الاحتفال الوثني الهمجي الذي يستمد ايقاعه من (سترافنيسكي) يبدأ شيئا فشيئا ليصبح رقيقا تاركا مكانه للغموض، وللتركيز في رجل واحد (ألان دامين) في حلبة خالية من الجياد يعزف مقطوعة (حوار الظل المزدوج لـ(بوليز)، ولاول مرة يتجرأ (بارتاباس) في نقل مركز الاهتمام، فالحصان هنا حاضر على هيئة تماثيل للنحات (جان لوي سوفا)، ونحس بالخوف عندما تهبط فجأة الهياكل البيضاء للخيول المعلقة بأطراف الحبال: رؤوس، سيقان وصور تتأرجح برفق في فضاء مظلم، في جو مغبر يشبه فضاء ما بعد المعركة، واذا كان (خسوف) استعراضا ذا علاقة بالحلم، فان (الثلاثية) حكاية ارضية تثير التساؤل حول موت الرجل العجوز والحصان العجوز والولادة من جديد، وهنا يترك للجمهور بناء حكايته، وقد تعودت فرقة (زينغارو) منحه هذه الحرية، فله ان يرى في (حوار الظل المزدوج) حوار الرجل والحصان يتكرر الى ما لا نهاية، صدى المزمار، ثنائية الراقصين تكمل حركتهما هـيـاكـل الـخـيـول الـتـي تـحـتـل وحدهـا مع الاجساد البشرية كل الحلبة، وللجمهور أيضا ان يتخيل هذا الرجل المنبثق من قماشة بيضاء تشبه المشيمة، انها (السنتور- كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس، كان يعيش حسب الاسطورة في تاساليا) وبعد هذا الاحتفال الفلسفي الذي يبتعد عن الحواس ويقترب الى الروح، يختمه (بارتاباس) بلحن سحري وبنوتة موسيقية بثلاثة أزمنة، يذهب الاستعراض فيها من التعبير البربري للقوى الغامضة، الى البحث عن الصفاء الآتي من الرقة والجمال عندما نسمع الأجزاء الأولـى لسـيـمـفـونـيـة الـمـزامـيـر، وتـدخـل ست فـارسـات كـأنـهـن الامـيـرات يـمـتـطـيـن خـيـولا بـلـون الـقـمـر. وتصبح الحلبة مملكة لـلـخـيـول فـقـط، حيث تـبـقـى الـفـارسـات على ظهور الخيل التي تقودهن الى البعيد، الى عالم لا يتقاتل فيه الانسان.

ويترك (بارتاباس) للجمهور تفسير ظهوره القصير والوحيد في نـهـايـة الاسـتـعـراض مـمـتـطـيـا حصانه، في حركة بطيئة بشكل دائري، لقد اكتملت الحلقة، وهذه الحركة المستمرة الدائرية بشكل الحلبة، الشكل الذي لا ينتهي. يقول (بارتاباس): العروض التي أقدمها انعكاس لنفسي، و(الثلاثية) تعبر عني جيدا، فهنا أتحدث عن غياب الخيل، تلك التي فقدتها، والأخرى التي لم أجدها بعد، انني في نقطة الاتصال، بين كل ما قدمته وانتهى، وبين كل ما أسعى لتقديمه وأجهله حتى هذه اللحظة.

شعرية السرد في مجموعة (أسلاك تصطخب)

للقاص أحمـــد زين

قصة يهبط أدراج غور ويغيب: نموذجا

آمـنة يوســـف *

في البدء، يمكننا القول: ان تقنيات المجموعة بأكملها، تنتمي الى ما أسماه الناقد والمبدع - متعدد المواهب - ادوار الخراط بالحساسية الجديدة، تمييزاً لها عن الحساسية القديمة في أسلوب السرد القصصي. ذلك اننا نجد أنفسنا أمام توظيف فني مبتكر ومدهش لمجموعة من التقنيات المستحدثة والجريئة على مستوى استخدام اللغة الخارجة عن اللغة القاموسية المكرسة، كما يبدو ذلك منذ القراءة الأولى لقصص المجموعة. وكذا على مستوى استخدام الأفعال والمصادر المبتكرة وغير المألوفة. الى جانب استخدام العبارات القصيرة، ذات الايقاع السريع. كأنما تركض شخصيات المجموعة باستمرار. وكأنما هي شخصيات مطاردة باستمرار من قبل كتلة من القوى القمعية المتخلفة التي تظل تلاحقها وتتتبع سير خطواتها.

ومع ذلك، فلا غرابة من أن تقصر عبارات القصة القصيرة ما دامت «القصة القصيرة جنسا أدبيا، يعايش الواقع كغيره من الأجناس الأدبية، من حيث ان هذا اللون هو فن اللحظة الحاسمة. واللقطة السريعة، والغرض الواضح، يتم التعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفعال(١) ومادامت القصة القصيرة هي الجنس الأدبي الأكثر مناسبة وتعبيرا عن عصرنا اليوم عصر السرعة، بتغيراته المتلاحقة ومخترعاته المتتالية. وعلينا - اذن - أن نسرع في تطوير أنفسنا وتغيير أوضاعنا، ان أردنا أن نواكب عجلة الزمان وايقاعه السريع، حتى لا يفوتنا قطار التقدم والازدهار.

وعلى الرغم من التوظيف الفني المبتكر وغير المألوف للسائد من التقنية، فان القاص يوهمنا فنياً، بالتزامه بالاطار الخارجي للوحدات السردية الثلاث، ذات البداية والوسط والنهاية. وهو ايهام يهدف من وراء توظيفه الى اقناع القاعدة الواسعة من القراء بموقفه الفني، اقناعا يتخذ فيه موقعا وسطاً، فلا يبدو متمردا - كل التمرد - على السائد الثقافي، ومنه السائد الفني. وان على مستوى البنية الخارجية التي سرعان ما يتهدم حضورها في ذهن القارئ، بقوة التقنيات ذات الحساسية الجديدة، التي تسيطر الى حد كبير على البنى الداخلية للنماذج القصصية في المجموعة.

ذلك ان الهدف من توظيف تقنيات الحساسية الجديدة، ليس مجرد احداث الانقلاب أو التمرد على السائد الفني والسائد الثقافي، بقدر ما تهدف الى التغيير من أجل التنوير. وبحسب «ادوار الخراط» الذي يقول: «وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد «الاحالة على الواقع» بل هي رؤية وموقف. وان كان ليس ثمة انفصال ولا تفريق بين الأمرين بطبيعة الحال».(٢)

وفي قصة «يهبط أدراج غور ويغيب» التي نتوقف عند شعرية السرد فيها، المنطلقة من تقنيات أسلوبها الفني، نلاحظ أن القاص فيها، يوهم القارئ - بالفعل - بالتزامه بالترتيب السردي التقليدي، ذي البداية والوسط والنهاية، ايهاماً يحاول من خلاله اقناع الوعي العام، الذي اعتاد على التنميط والرتابة. لكنه لا يقف عند حد الاقناع الفني فحسب بل يمزج ذلك بأشكال تمرده عل السائد من اللغة (مثلا) فيستخدم لغة مبتكرةً وغير مألوفة الاستخدام. من قبيل قوله (متخاشناً، يتهادن، يبيسة، ينفرط، تنفلت، تتقاطر، يتفازن، يتحاشرون، تتباسق، حاذا، متصادئة،

× كاتبة من اليمـــن.

تتفايض، هائشاً، تتراعش...).
وهي مصادر وأفعال لم تعتد على استخدامها عين القارئ ولا أذنه. غير أن القاص ابتكرها ابتكارا، ونفض الغبار عن نادرها الموجود في متون المعاجم والقواميس العربية القديمة. ذلك النادر الذي أصبح في حكم الميت بسبب عدم استخدامه، ثم اصبح حيا، منذ اللحظة التي استخدمه القاص فيها.

وحين نأتي الى مقاربة العناصر الفنية المكونة لبنية السرد الداخلية، في هذه القصة القصيرة، نجد أنها عناصر مستمدة- في الأساس- من فلسفة «التشيؤ» المسيطرة على نمط حياة انسان هذا العصر- عصر السلعة والمصالح المتبادلة بين الناس- وهي الفلسفة التي تعرف الانسان بأنه مجرد شيء وسلعة تنضاف الى بقية الأشياء والسلع التجارية التي تخدم المصالح وتجعل العلاقات الانسانية محض علاقات نفعية. ولذلك، لم يعد للانسان في ظل هذه الفلسفة، قيمة أو دور فاعل في التغيير وفي التنوير. واصبح دوره هامشيا، وشيئا كماليا، لا اساسيا.

ومادام الأمر كذلك، فقد عمد القاص، بتمرده الفني، الى قلب الآية. وذلك بأنسنة الأشياء، بدلا من تشيؤ الانسان، كأسلوب من أساليب الثورة على فلسفة الواقع، اللاانسانية. وكتعبير عن الرفض التام لمسألة تشيؤ الانسان، ومن ثم تهميشه وتهميش دوره الفاعل في تغيير العالم من حوله.

ولأهمية قيمة الانسان التي ينبغي أن تعود من وجهة نظر القاص فان أنسنة الأشياء من شأنها ان تشير الى ضرورة اعادة القيمة- كل القيمة- الى الانسان، والى سيادته التي ينبغي أن تكون مطلقة على الأشياء من حوله.

ومن هنا كانت الشخصية المركزية في القصة هي «السور» وليس (س) من الناس أو (ص). فالسور هو الشخصية التي تصفها أفعال السرد وتتتبع حركتها، منذ أول السرد القصصي حتى نهايته. والسور هو الذي استلقى متخاشنا يتلوى فوق الأرض ويتهادن ويمشي بخطوات مرتبكة ويوقظ تكاوم التراب... الخ.

والسور يحمل صفات فسيولوجية كالانسان تماما. من حيث ان له أنفاً، يقوم هو بحاسة اللمس لديه، بلمس ثقبيه. كما أن له ذاكرة تنهمر عبر تيار الوعي واللاوعي وله أصابع ومواجع ورأس وقامة وعيون وأرجل تركض خوفا من المطاردة التي تبدأ منذ اول القصة الى أن يهبط بأناة أدراج غور عتيم في الأرض ويغيب، في نهاية القصة بحسب ما تشير الى كل ذلك لغة السرد القصصي نفسها.

واذا تأملنا في لغة القصة، فاننا سنجد أنها لغة وصفية، تستعين بالمجاز الاستعاري، بشكل مكثف يشمل بنية القصة بأكملها ويجعلها تقترب مما يسميه «ادوار الخراط» في الكتابة عبر النوعية بظاهرة «القصة- القصيدة» والكتابة عبر النوعية، هي المصطلح الذي يستخدمه ادوار بدلا من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه «قصة- مسرحا- شعرا» على سبيل المثال، مستفيدة أيضا، أو احيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار. أي أن هناك نوعا من التملك الشعري للبنية السردية في القصة- القصيدة، ولكنه لا يسود ولا يجرف أمامه عنصر السرد».[3]

وتتحدد ظاهرة «القصة- القصيدة» لدى ادوار الخراط، بأربعة شروط «أولها: الوجازة. اذ ان شق القصيدة في «القصة- القصيدة» يتطلب قدرا من الايجاز أو ضيق المساحة الزمنية (..) وثانيها: الكثافة والتركيز، وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والاسهاب. وثالثها: ايقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء. أما أهمها وافعلها ولعلها المعيار، فهي في النهاية، سيادة السردية».[4] حتى لا تنسحب «القصة- القصيدة» الى جنس الشعر، بالدرجة الرئيسية. ولذلك لم يسمها بظاهرة «القصيدة- القصة» (مثلا) فقدم مصطلح القصة. كمؤشر على اننا في الأساس، امام قصة، لا قصيدة.

والوجازة والتكثيف والتركيز أمور لا تتحقق الا بالتوظيف الفني للمجاز «فاللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة، او باختصار هي لغة كثيفة»[5] كما يعرفها البنيوي الفرنسي «تزيفيتان تودوروف». ولغة القصة التي بين أيدينا لغة كثيفة، منذ أول السرد حتى نهايته. وهي لذلك قصة موجزة تكاد تكون عبارة عن صفحة واحدة (اذا ما حذفنا مساحة البياض) وهي قصة تنبني لغتها على المجاز الاستعاري، منذ أن يتأنسن السور (على سبيل التشخيص) ويتخذ صفات انسان، خائف من مطاردة الماضي الموروث له. وهو المتمرد على كل ما تنسجه الحكايات والخرافات وتلقنه للأجيال تلقينا، ترفضه الذات التواقة للبحث عن الحقيقة المغايرة- كل المغايرة- لزيف الحكاية ولزيف الخرافة. ولذلك تنفلت ذاكرة السور المؤنسن: عابثة بالأشياء القديمة التي تتسرب لمحا من شريط الذكريات، قبل أن تنشب مخالبه في لحمها، كتعبير عن محاولة الفرار منها والفكاك من أسرها وقيد سلاسلها،

كما تقول لنا لغة السرد القصصي المكثفة.
فالسور (الرمز) كائن متمرد- إذن- على الماضي وعلى الموروث وعلى كل ما في ذلك من حكايات خرافية، لا يقبلها العقل ولا المنطق. ولذلك يفر من الذكريات، بعكس اولئك الذين «يصغون، يصغون فقط». للحكاء الراوي، الماضي، الموروث، السائد الاجتماعي والسائد الثقافي بوجه عام. وهو لذلك كائن مطارد، مرفوض، أرهقه الفرار حتى انتهى به المطاف الى السقوط في عتمة الهاوية وهي نهاية قبل بها السور (الرمز) مادامت ثمناً للرفض وللثورة وللتمرد. ولذلك كان السور هو الشخصية المركزية في القصة، دون سواه من الأشياء الأخرى. على اعتبار ان السور في حد ذاته رمز للعلو والاحاطة والسيطرة، بحسب هندسة شكله الخارجي. غير أن الذي حدث هو العكس، حين أصبح مجرد شخصية مطاردة بقوة الماضي والذكريات والموروث، وحين أخذ يفر خائفا خوف المتمرد الرافض، لا خوف الجبان المستسلم حتى سقط من قمة علوه وشموخه الى أعماق الارض، بعد أن أحاطت به قوى الماضي، بدلا من أن يحيط هو بها ويطوعها لصالح وعيه وقناعاته الجديدة، ثم اطاحت به في تلك الهاوية المعتمة. وهكذا.. يهبط السور الرامز للانسان الشهيد في سبيل وعيه المتفرد وقناعاته الجديدة وقيمه ومبادئه.. يهبط بأناة ادراج غور عتيم في الأرض ويغيب. كما تقول لنا نهاية السرد القصصي. وهي النهاية التي يجتزئ منها القاص عنوان قصته القصيرة، لأهميتها. على غرار أهمية النهاية في القصة التقليدية، باعتبارها «لحظة التنوير» مادام القاص مصرا - كما أشرنا- على ايهام القارئ فنيا، بالتزامه بالترتيب التقليدي للوحدات السردية الثلاث، ذات البداية والوسط والنهاية، المكونة للاطار الخارجي أو البنية الخارجية من السرد القصصي.
وربما أدى هذا الايهام الفني وظيفة بنيوية من شأنها ان تحفظ لعنصر السرد (في ظاهرة «القصة- القصيدة» التي افترضنا انتماء القصة اليها) سيادته المطلوبة على الأسلوب القصصي، حتى يشعر القارئ ببقاء اسلوب الحكي القائم على التسلسل المنطقي للزمان السردي. وان كان ذلك على مستوى البنية الخارجية على الرغم من توافر العناصر الفنية الاخرى، كالمجاز الاستعاري المؤدي الى الوجازة والتكثيف والتركيز. تلك العناصر التي من شأنها أن تجذب القصة الى أي جنس أدبي آخر، كالشعر مثلا. لولا الايهام الفني ببقاء الوحدات السردية الثلاث، ذات الترتيب التقليدي، الذي أسهم في الحفاظ على سيادة عنصر السرد القصصي وسيطرته.
والجدير بالاشارة اليه، أننا أمام موقف تحريضي وتثويري للسور الرمز والسور الشهيد. وهو موقف وظفه القاص فنيا، بأسلوب غير مباشر وغير تقريري. فمادام السور (الشيء) في الأساس، وليس الانسان، قد أعلن عن ثورته ورفضه وتمرده، وقبل بأن تكون حياته (على سبيل المجاز) هي الثمن في سبيل كل ذلك.. فالأجدر بالانسان، الكائن الحي، مالك العقل ونواة التغيير الفاعلة (أو التي ينبغي أن تكون فاعلة) أن يثور هو ويرفض ويتمرد على الخرافة والثبات- ثبات الحكاية. ولن يتأتى ذلك الا باعادة النظر في الماضي، وفي الذاكرة وفي الموروث، بغربلته واتخاذه نقطة انطلاق نحو الحاضر والمستقبل، لا مجرد القبول به والاستسلام لقيوده واغلاله.
واذ نتحدث عن تقنيات الحساسية الجديدة في القصة، وعن مدى نجاح القاص في توظيفها الفني، نشير الى تقنية الكاميرا السينمائية المرتبطة بعنصر الوصف، المرتبط من جهته بعنصر اللغة، منذ أن قلنا: ان لغة القصة في الأساس لغة وصفية.
فالى جانب الوصف عبر المجاز الاستعاري، هناك وصف لا ينفصل عن المجاز، لكنه ينطلق مما يطلق عليه النقاد بتقنية تحريك الكاميرا السينمائية أو «الترافلينج» حين تتتبع عينا الراوي الخارجي، المحايد، الشبيهة بعدسة الكاميرا السينمائية، المشهد الماثل أمامها متابعة تصويرية، تلتقط من خلالها الصورة والصوت، التقاطاً سينمائياً، يصبح فيه دور الراوي بمثابة دور المخرج السينمائي، الواقع خارج المشهد والمكتفي بمجرد المتابعة التصويرية.
وفي القصة، يظهر ذلك الالتقاط التصويري، من خلال توالي الأفعال- أفعال السرد. وكذا توالي العبارات القصيرة، المتلاحقة، بسرعة خاطفة، تبدو معها الوظيفة البنيوية لمثل هذه الصورة السردية المستعينة بتقنية الكاميرا المتحركة، وتتبلور هذه الوظيفة في مجرد التسجيل- تسجيل المطاردة التي كان عليها حال السور، باعتباره الشخصية المركزية في القصة. وهو تسجيل يختلط فيه الحسي بالمعنوي عبر توظيف التراسل الحسي الذي فرضه استخدام المجاز الاستعاري، كتحول معاني الذكريات والخوف والحكاية والنظرات والظلام.. الى محسوسات، تتابعها كاميرا الراوي التسجيلية، من قبيل قول القاص في المقاطع المختلفة- مثلا-: «تنفلت ذاكرته»، «في لحم الذكريات»، «لحظة تتقاطر الحكاية رعبا»، «فيدلقون الخوف بين أرجلهم»، «تسايلت نظراته

في جرح البوابة»، «تساقط خيط وضيء على شجر الظلام» وهكذا.. تمتزج الصورتان: المجازية الاستعارية بالصورة السردية المستعينة، بعدسة الكاميرا السينمائية، في بنية هذه القصة القصيرة، ذات اللغة والوصف، المكثفين، الموجزين. الأمر الذي من شأنه أن يؤكد مسألة سيطرة الوصف، او الصورة بنوعيها الاستعاري والسينمائي على لغة السرد القصصي سيطرة تامة، تمنح التقنية حضورا قويا، يكون لحساب البنية الداخلية، ويفتت من ثم، الحضور الايهامي للاطار الخارجي أو البنية الخارجية ذات الوحدات السردية التقليدية، وهو حضور يمكن مقابلته بقوة حضور السور الرامز للوعي الممكن الذي ينبغي ان يكون عليه حال بني الانسان، في مقابل الحضور الهش للوعي الفعلي أو الوعي القائم للماضي والموروث. مع سيطرة هذا الأخير سيطرة تظل خارجية يمكن تفتيتها وانهيارها من الداخل الأقوى على مستوى التغيير والتجديد، شريطة ان يتبلور موقف ثوري واضح وناضج لدى الفئة المتزعمة للوعي الممكن.

وفي بنية هذه «القصة- القصيدة» نلمح ايقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب لمحا، لا يكون فيه القاص قد قصد اليه قصدا بل جاء عفويا. وفي عبارة واحدة فقط. ذات ايقاع موسيقي غنائي واضح عند القراءة وعند السماع، حين قال «رقص الأصابع في الهواء يشدهم». وهي عبارة غنائية خالصة، ذات ايقاع شعري يؤكد حضور الشعر، كما يؤكد عدم تعمد القاص اليه، بسبب مجيئه مرة واحدة عابرة، مع بقاء عنصر السرد مسيطرا على البنية القصصية وعلى ايقاع النثر في لغتها.

أضف الى ذلك، ايقاعا آخر مرتبطا بأصوات الأحرف أو بالتراسل الصوتي بين الأحرف، فيما يسميه الناقد ادوار الخراط بـ«تقنية المجارفة او الاصاتة أي استخدام الحرف بشكل متكرر».[٦] وهو ايقاع نلحظه منذ عنوان المجموعة القصصية بأكملها «أسلاك تصطخب» وهو عنوان يكتسب شعريته من توظيف هذه التقنية الصوتية المحرضة على اصدار صوت الصخب المرافق للثورات والرفض المنطوق والمعلن عنه. والأمر نفسه بالقياس الى عنوان القصة المختارة في هذا الصدد «يهبط ادراج غور ويغيب»، حيث يتكرر حرف الباء وحرف الراء وحرف الغين. وحيث تتكرر مجموعة من الأحرف الأخرى منذ أول القصة حتى نهايتها، محدثة تناغما ايقاعيا تطمئن اليه الأذن وينجذب الوجدان ويتأمل التفكير ويقتنع أخيرا العقل بالمنطق الذي يعرضه عليه القاص عرضا فنيا هادئا ومتميزا، لا يصدم وعي القارئ ولا يؤدي الى نفور ذوقه المشدود الى ما يقرأ من كتابة جديدة.

وأخيرا.. فالى جانب ما ذكرنا من شعرية العنوان المستمدة أساسا من التوظيف الفني لـ«لحظة التنوير» في القصة، تجدر الاشارة الى ان استخدام الجملة المركبة في التسمية، قد أكسب العنوان جدة جعلته يختلف عما ألفناه من التسميات التقليدية المختزلة لمضمون القصة مثلا، او تلك المأخوذة عن اسم من أسماء الشخصيات القصصية. او حين يكون العنوان عبارة عن كلمة واحدة مفردة او مضافة او موصوفة. وبخاصة، حين نعلم ان العنوان ليس مجرد تسمية، بل عتبة من عتبات النص القصصي، والأدبي بوجه عام. «ومادام العنوان عتبة من عتبات النص، فهو ممتلك لبنية ولدلالة، لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي. ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فان العنوان الذي يعتبر جزءا من تلك العناصر، لا يمظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله، مثلما يستتبع هذا الأخير، ويتضمن العنوان، ايضا. والعنوان يعلن ويتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تسهم كل مركبات الخطاب في صنعها».[٧]

ومن هنا، كانت الوظيفة البنيوية التي يؤديها استخدام عنوان القصة «يهبط أدراج غور ويغيب» تتبلور في الاشارة، منذ العنوان، الى النهاية الحتمية والمأساوية، المعروفة سلفا، التي سوف يصل اليها السور (مجازا). وهي نهاية سوف تلحق- اذن- بكل من خرج من السائد الموروث والسائد الثقافي، عموما، لأنه عندئذ سوف يسقط حتما في هاوية الموت أو يغيب في ظلمات لا قرار لها، من وجهة نظر القاص الفنية.

الهوامـــش

١ – أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ص٩.
٢ – ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص١٢.
٣ – ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة «القصة- القصيدة» ص١٣– ١٤.
٤ – المرجع السابق، ص١٥.
٥ – تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص١١٥.
٦ – ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص٣٠.
٧ – عبدالفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة ص١٧– ١٨.

× ملحوظة:
(أسلاك تصطخب) مجموعة قصصية للقاص اليمني المغترب، صدرت عام ١٩٩٧م ط١، عن دار أزمنة للنشر والتوزيع.

ما قبل النص

حليمة الشيخ *

على الرغم من تعدد المناهج النقدية، وطموحها الى مقاربة النص من مختلف مكوناته البنائية، بداية من بنية العنوان الجمالية، ووصولا الى الجملة الختامية والتركيز على تفهم شروط قراءته بما في ذلك أفق انتظار القارئ وجملة التوقعات التي يحدثها النص في متلقيه، فالواقع ان الاهتمام بالظروف والملابسات التي رفدت النص ساعة ولادته يكاد يكون غائبا تنظيرا وتطبيقا.

ونحن نود هنا، تجلية مرحلة مخاض النص ومعرفة حجم معاناة الناص اتكاء على نماذج لنا في استحضارها ما يميط اللثام عن «ما قبل النص» L'avant texte

إنها لحظة تعالق السواد بالبياض، لحظة يبدأ القلم فيها يغزو أرضية الورقة فتستوطن الكلمات وينتشر التشطيب، وهي عملية لا يفلت من قبضتها أي مبدع ذلك بأنها تقوم في رحم الابداع الانساني. ولو عرجنا على تاريخ شعرنا العربي القديم نسائله، لوجدنا أمثلة كثيرة تبين مدى احتراق المبدعين في علاقاتهم باللغة.(١)

ولنا أحسن مثال على ذلك الشاعر الجاهلي «زهير بن أبي سلمى» الذي كان كثير التنقيح والتهذيب لقصائده الى درجة أنها عرفت بـ«الحوليات» حيث كان يقضي عاما كاملا يعيد النظر فيما نظم من شعر. ويذكر عن «الفرزدق» قوله: «أنا عند الناس أشعر الناس وربما مرت علي ساعة ونزع ضرس أهون علي من أن أقول بيتا واحدا». كما أثر عن «ابن المقفع» قوله: «الذي أرضاه لا يجيئني والذي يجيئني لا أرضاه».(٢)

وأما «المتنبي» – وهو من أبرز شعراء العربية– فلا نخاله الا صادرا عن الوعي بعسر العملية الابداعية، في بيته الذي يقول فيه:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم(٣)

وهذا البيت يحمل – في نظرنا – دلالة على أن «المتنبي» نفسه، كان يعاني، ويسهر الليالي الطوال من أجل قول الشعر، ولأنه كان يصدر عن منظور الفخر، نفى ذلك عن نفسه، وأثبته للناس، ولكنه نفي يؤكد حضور المعاناة في ابداع الشعر.

ويتبين من هذا، أن عمل المبدع، كله جهد ومشقة وارهاق، ويعود ذلك الى صعوبة التوفيق بين النزعات المختلفة في داخل ذات المبدع، التي تثور دفعة واحدة منذ بداية العمل تريد أن تستقر في نسق معين.

ومما يلفت النظر أن الشاعر السوري «سليمان العيسى» أصدر عام ١٩٨٤، ديوان شعر بعنوان «أني أواصل الأرق»، ومما يطالعنا به الديوان قوله: «خطر لي مرة أن أعرف الكتابة فسجلت على غلاف الدفتر الذي أجمع فيه هواجسي: الكتابة أرق».(٤)

هكذا، تكون الكتابة في أفق الكثير من المبدعين أرقا بكل ما تعنيه كلمة التعب والارهاق والسهر: ذلك بأن للقلم ساعات يجف فيها، ويتمرد على إتيان مراد المبدع، مما يؤدي به الى أن يعجل ويضجر.

واذا نظرنا في الأدب الفرنسي، فاننا نجد «فلوبير» يمثل تلك المعاناة أحسن تمثيل، حيث يذكر عن نفسه، أنه كان يقضي أسبوعا كاملا لكتابة اربع صفحات عندما كان بصدد ابداع روايته «مدام بوفاري». وهي الرواية التي استغرقت من عمره خمس سنوات متواصلة من العمل.

ولعل مما يثبت تلك المعاناة عند «فلوبير» هو المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة مدينة غوان (Rouen)(٥) والتي يفوق عددها ١٨٠٠ مخطوطة، كلها خطها «فلوبير» وهو بصدد كتابة «مدام بوفاري»(٦)، وقد يكون في كل هذا ما يفسر قوله: اني أخاف دوما من الكتابة»(٧)

ومما يثير الانتباه، أن الشاعر الفرنسي «بول الوارد» (Paul Eluard) أثبت بعض مخطوطات قصائده في ديوانه الذي يحمل عنوان «قصائد الحب الأخيرة»، وهو اثبات يدل دلالة واضحة على مدى أهمية العملية عند المبدع.(٨)

ولو كان في مقدورنا الاطلاع على مخطوطات معظم المبدعين، لتبين لنا مدى عمق المعاناة الابداعية، ذلك بأن المبدع الأدبي قد يعالج المعنى البكر، ويريغ الوجه المخترع ويكد في تمثله، دون أن يعطيه كل ذلك طائلا، وقد تقع اليه في تلك الحال معان، كثيرة، تفترق وتلتقي، ولكن ليس فيها المراد الذي من أجله نصب، واليه تأتي، فيضرب عنه بعد المحاولة، ويقصر بعد المطاولة حتى يصل الى هدفه بعدما يكون التعب قد بلغ منه مبلغه.

* أكاديمية من الجزائر

النص الأدبي اذن، ليس نتاج معجزة بل هو صراع ضد حتمية اللغة التي يجدها المبدع ماثلة أمامه، وسابقة على وجوده.(٩)

واذا جئنا الى الكاتب والناقد الفرنسي الشهير «رولان بارط» Roland barthes نجد أن سبب تفضيله للكتابة على الكلام، يعود الى أن وسائل التشطيب فيها سريعة وآنية في حين أنها في الكلام، تتم بكلام آخر أي بالتراجع عما قيل عن طريق قول آخر. وهو لا يعتمد على آلة التسجيل (Le magnetophone) لتقييد نصوصه على غرار الكثير من المبدعين، بل هو يحبذ دائما التعامل مع الورقة والقلم أي أنه يفضل الكلمة الحرف على الكلمة الصوت.(١٠)

وتظهر أهمية عملية التشطيب لدى «بارط» من خلال كتابه «رولان بارط بقلم رولان بارط» حيث نجد بعض الخطاطات التي تمثل مرحلة ما قبل النص. واحتفاظه بها، واظهارها في النص المطبوع والمنشور، لدليل واضح على مدى أهميتها بالنسبة له من جهة وعلى ضرورة اطلاع القارئ عليها ليدرك عسر عملية الكتابة من جهة أخرى.

وليست عملية التشطيب لدى «بارط» مجرد شذب لبعض التفاصيل بل هي عملية استبدال، وتحويل، تشكل عملية الكتابة نفسها، وتحقق في نظره، لذة الكاتب حيث يقول: «ان حذف وتصحيح كلمة، ومراعاة التناغم الموسيقي (Lenphonie)، والصور واستكشاف كلمات جديدة (Neologisme)، كل ذلك يشارك بالنسبة لي في نوع من النكهة الشرهة، واللذة الروائية الحقيقية».(١١)

هكذا، يكون ما قبل النص لدى «بارط» نوعا من ممارسة العمل الروائي. ويحسن بنا هنا، أن ننظر فيما قبل نص من نصوصه، وهو النص الذي أثبته كما أشرنا من قبل في كتابه «رولان بارط بقلم رولان بارط».(١٢)

وما يلفت النظر في هذا المخطوط هو الجملة المكتوبة في أسفله، والتي يمكن ترجمتها كالآتي: «تصحيح؟ أو بالأحرى لذة تفجير النص». ويعني هذا- في رأينا- أن ما قبل النص لا يمثل عملية التشطيب من حيث كونها تقوم بالحذف أو الالغاء أو التصحيح، ولكنها الى جانب كل ذلك، تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال اضافات جديدة.

وان دل ذلك المخطوط على شيء فانما يدل على أن «بارط» كان يعاني في بحثه عن الكلمات والصور والمعاني التي تمثل احساسه وعمق أفكاره، وهو بذلك، كان يمارس عملا أصيلا لا ينفصل عن حقيقة عملية الكتابة.

والجدير بالذكر أن الاحساس بمشقة عملية الكتابة، قد أشار اليه من قبل الكاتب الفرنسي «بول فاليري» حيث ذهب الى القول بأن للعمل الأدبي مرحلتين:

١ – مرحلة التاريخ.

٢ – مرحلة ما قبل التاريخ.(١٣)

وهو يريد بمرحلة التاريخ، المعلومات التي يعرفها القارئ، عن مراحل طبع النص الأدبي مثل: تحضير الورق، والتركيب، والسحب، والتجليد، وغير ذلك. أما مرحلة ما قبل التاريخ، فهي المرحلة التي تمثل ما قبل النص، والتي يجهلها القارئ، ويجهل معها معاناة الناص لحظة ابداعه.

يتضح مما سبق، ان معاناة الناص في ابداع نصه، شيء لا مناص منه. وهو في ذلك أشبه ما يكون بالبحار الذي ينزل الى البحر مع علمه المسبق بأخطار المغامرة، من أجل أن ينبش جوف الصدفات بحثا عن الأحجار الكريمة في همة لا تعرف الملل، ونشاط لا يعتريه وهن ولا كلل.

فالناص، اذن، لا يملك قوة سحرية قائمة بذاتها تقول للأمر كن فيكون؛ ذلك بأن فعل الكتابة جهد ارادي موجود في كل مرحلة من مراحل ابداع النص، ومشروط بعوامل مختلفة.

الاحالات والهوامش

١ – يذهب بعض النقاد القدامى، أمثال: الأصمعي الى ان هناك شعراء كانوا يدعون «عبيد الشعر» حيث كانوا يخرجونه مصنوعا، وأن هناك شعراء كانوا يدعون «ملوك الشعر» يأتيهم الشعر دون عناء فيخرجونه مطبوعا. ويبدو هذا الحكم بعيدا عن حقيقة وطبيعة العملية الابداعية.

٢ – الجاحظ: البيان والتبيين، اعداد: ميشال عاصي، تعليق: مفيد أبومراد، منشورات مكتبة سمير، بيروت، ص٥٦.

٣ – ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر: ١٩٨٣، ص٣٣٢.

٤ – سليمان العيسى: اني أواصل الأرق، طلاس، دمشق، ١٩٨٤، ص٧.

٥ – هي المدينة التي ولد بها «جوستاف فلوبير» في ١٢ ديسمبر عام ١٨٢١.

٦ – Gustave flaubert: Madame Boyary- chronologie et pre`face, par: Jacques Suffel Garnier, Flammarion, Paris, 1966, P:7-8-18.

٧ - فيكتور برومبير: جوستاف فلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ١٩٧٨، ص٢٦.

٨ – Paul Elaurd: Derniers poe`mes d'amour, Seghers, Paris, P: 173- 174- 175- 176- 177- 1778- 179.

٩ – -Ge`rard vigner: Lire du texte au sens- e`le`ment pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, Cle` International, Paris, 1975, P:162.

١٠ – - Roland Barthes:Le Grain de la voix (Entretiens 1962- 1980), Seuil, 1980, P301- 302

١١ – - Ibid. P:174

١٢ – - Roland Barthes par Roland Barthes, coll. Ecrivains de toujours, Seuil, Paris, 1975, P:104

١٣ – - Paul Vale`ry: Regards sur le monde actuet et auters essais, Gallimard, Paris, 1945, P:362- 363.

الأسبوع الثقافي العماني الأول

يحيى الناعبي

ضمن سلسلة المناشط والفعاليات التي دأبت على استمراريتها الجهات المعنية بالثقافة والعلوم أقيمت بجامعة السلطان قابوس ندوات ومحاضرات تحت عنوان «الأسبوع الثقافي العماني الأول» والذي جاء بتوجيهات سامية من جلالة السلطان قابوس المعظم وأشرفت عليه وزارة التراث القومي والثقافة الراعي الأول من حيث التكوين والهدف لتراث وحضارة هذا البلد العريق الحافل بالموروث الثقافي والفكري والحضاري على مر العصور.

ساهم في تقديم تلك الندوات عددا من الباحثين والمتخصصين والمهتمين بشؤون الفكر والثقافة والعلوم المختلفة من داخل السلطنة وخارجها، حيث أن هذا الاسبوع بداية لسلسلة من الاسابيع الثقافية التي ستطرح قضايا الثقافة بمفهومها العام وعلاقتها بالتاريخ والحضارة ودورها في التأثير على المجتمع بعموميته والمثقفين بخصوصياتهم الشاملة لكل الأجناس الأدبية والتي ستكون كل عامين والذي يتعاقب مع مهرجان الشعر العماني المقام كل عامين أيضا وقد سبقه بدورتين كانت الأولى في مدينة نزوى والثانية في صحار، لذا فقد سعت الجهة المنظمة للأسبوع على تأسيسه منهجيا وموضوعيا بحيث يصبح انطلاقة ذات دور حقيقي يعنى بالثقافة كأداة معرفية حول مفهومها والأسس التي تقوم عليها والجوانب التي تهتم بها وكأداة توعوية تبرز أهم سماتها ومحتوياتها وبيان أثرها على المجتمع العماني والمحافظة على تراثهم وعراقته وكأداة توجيهية يسعى في تنظيم سير المجتمع نحو ما هو قادم من تغيرات وتحديث محاولة في رسم حدود البناء السليم للمجتمع ودفع عجلة الاهتمام به.

بدأ الأسبوع افتتاحيته بكلمة لمدير عام الثقافة الفاضل/ خالد الغساني الذي كان له الدور البارز والفعال في الإشراف على الأسبوع وتجلية الهدف منه لخدمة الثقافة والتراث كأحد أعضاء اللجنة العاملة لاعداد وتحضير هذا الاسبوع وقد تطرق في كلمته الى ان لكل أمة ثقافة وتراث تفاخر به ولا تسمو ولا ترتفع مكانتها إلا برفعة رصيدها الثقافي والمحافظة على تراثها وهذا هو شأن السلطنة، وعلى السعي لمواكبة ثقافة الآخر والوقوف لها موقف الند للند وعلى تنشيط النهضة الثقافية والفكرية بالسلطنة لإيصال قنوات الثقافة الى قلب كل مواطن عماني.

تناول الأسبوع خمسة محاور وفي كل محور محاضر رئيسي ومتحدثان فرعيان تشمل محاضراتهم تحت عنوان المحور. فقد جاء المحور الأول بعنوان «الثقافة كأساس للتنمية» حاضر فيه الدكتور العروسي العامري- رئيس قسم الاجتماع بالمعهد العالي للعلوم الانسانية بجامعة المنار بالجمهورية التونسية- كمتحدث رئيسي دارت محاورها حول توضيح العلاقة بين الثقافة والتنمية مع الاستعانة بأمثلة تاريخية أقرتها العلوم بشكل شبه نهائي مثل مكانة الاختراع والتجديد والابتكار في التقدم التقني.

ثم تلاه بعد ذلك المتحدث الأول السفير طالب بن ميران الرئيسي والمتحدث الثاني الكاتب والأديب العماني أحمد الفلاحي الذي تطرق حول موضوع المحور ذاته وقدم ورقة بعنوان «الثقافة العمانية مسيرتها وانجازاتها» فقد ركز في ورقته على استعراض التجربة الثقافية في عُمان، بمفهومها الأدبي والتاريخي من خلال الشواهد والدلالات على أرض الواقع بجملته «لعلني لن أكون مادحا ومجاملا وربما كذلك لن أكون ناقدا ولكنني سأحاول أن أتتبع الأمور كما هي في أرض الواقع داعيا في الوقت نفسه الى ضرورة أن نتأمل أحوالنا بصدق وألا نغمض أعيننا عن الأخطاء والقصور» كما انه طرح مجموعة من الاشارات حول أهمية وجود وزارة خاصة بالتراث القومي والثقافة في السلطنة وعلى الدور المنوط بها ليؤكد على الأهمية الخاصة التي تكتسبها الثقافة في عُمان كذلك وجود مجلة نزوى وتدعيمها مع الدعوة الى اصدارها بصورة شهرية لما لها من دور بارز في اثراء الثقافة العربية بما تحتويه من مواضيع، كما دعا الى المؤسسات الخاصة الى تبني مشروعات ثقافية وابداعية هامة مساندة للمؤسسات الحكومية كما يوجد في معظم الدول العربية والعالمية.

بعد ذلك توالت المحاور على مدار أربعة أيام أخرى، حيث كان المحور الثاني بعنوان (الاعلام ودوره في مواجهة التحديات)، وكان المتحدث الرئيسي فيه سفير الجمهورية السورية بالسلطنة رياض نعسان آغا وجاء المتحدثان الفرعيان كل من: الدكتور أنور بن محمد الرواس من جامعة السلطان قابوس والدكتور عبدالحميد الموافي من جريدة عُمان أما المحور الثالث فقد كان بعنوان «المؤسسات الاجتماعية ودورها في التنمية» المتحدث الرئيسي الدكتور برهان غليون أستاذ علم الاجتماع السياسي ومدير مركز دراسات الشرق المعاصر في جامعة السوربون في باريس بينما المتحدثان الفرعيان هما الباحث العماني سعود العنسي والدكتور سلطان الهاشمي من جامعة السلطان قابوس، وجاء المحور الرابع بعنوان «أثر الثقافة في التنمية الاقتصادية» كان المتحدث الرئيسي فيه الدكتور اليقظان بن طالب الهنائي المستشار الاقتصادي بديوان البلاط السلطاني ورئيس مجلس ادارة النادي الثقافي، بينما المتحدثان الفرعيان هما الدكتور مهدي أحمد جعفر والدكتور جمعة الغيلاني من جامعة السلطان قابوس، وفي ختام ندوات الأسبوع الثقافي والذي اختتم بالمحور الخامس الذي ضم عنوان «الشباب ودورهم في العملية التنموية» للمتحدث الرئيسي الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة من دولة البحرين والمتحدثان الفرعيان كل من الدكتور سالم بن خميس العريمي من جامعة السلطان قابوس والشاعر هلال العامري مدير عام النشاط الثقافي بالهيئة العامة لأنشطة الشباب الرياضية والثقافية.

ولا شك أن وزارة التراث القومي والثقافة قد قامت بجهد تستحق عليه الشكر والتقدير ولكن ذلك لا يمنع من ابداء بعض الملاحظات منها أن معظم عناوين وموضوعات المحاور كانت بعيدة عن الثقافة المستهدفة من الأسبوع وكان من الأحرى أن تتولاها مؤسساتها التابعة لها، على سبيل المثال (الإعلام ودوره في مواجهة التحديات) و(المؤسسات الاجتماعية ودورها في التنمية) ويحبذ لو كانت هناك محاور تكون أكثر تحديداً وعمقاً للأفق الابداعي بما يؤسس لتقاليد وقيم ثقافية تطبع من خلالها الصورة الحقيقية لتراث وثقافة السلطنة الحافل والمليء بموضوعات لا تنتهي على مدار السنوات بحيث يمكن المضي على هديها في المناسبات الثقافية القادمة كذلك أيضاً بالنسبة لزمن الندوات فقد كان في الفترة التي يكون فيها الجميع يمارس نشاطه الوظيفي وحبذا لو كانت هناك دعوات لمن هم معنيين بالثقافة في السلطنة لخلق جوا من المداخلات والمناقشات تثري الجلسات وتفعلها بصورة أكبر واستخراج ناتج شمولي يساعد على تحديد مواضيع الأسابيع القادمة بما أنها ستكون كل عامين واختيار ممن لهم دور أساسي وظاهر وممن لهم نتاج ثقافي أدبي وتاريخي في تقديم أوراق المحاضرات حيث أن بعض هؤلاء المحاضرين لم يكن لهم كتابة ملموسة عن الثقافة. ولا شك أن الأسابيع القادمة ستكون أكثر دقة وثراء.

وعلى هامش الندوات وضمن الأنشطة الأساسية للأسبوع الثقافي كانت هناك مسابقات للفنون التشكيلية والمسرح والكتاب العماني الحديث ، وقد جرى التنافس في هذه المسابقات بين العديد من الفنانين والفرق المسرحية الأهلية وجرى تحكيم هذه المسابقات من قبل أعلام متخصصة من عُمان وخارجها وقد استمتع الجمهور طوال تلك الأيام بالعروض المسرحية بحيث أنه كان هناك عرضين في اليوم الواحد.

وفي ختام الأسبوع تم تسليم وسام السلطان قابوس للثقافة والعلوم والفنون لعشرة من العلماء والبحاثة والمثقفين العمانيين كتكريم سامي من جلالة السلطان المعظم بالاضافة الى جوائز أخرى لمسابقة أفضل اصدار عماني في الشعر والقصة ومسابقة الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي.

إنجاز نوعي جديد للمصورين العُمانيين

الأصداء الصغيرة..

الأولى عربيا والثالث عالميا



عدسة : وردة بنت سالم المحروقي

كتب

مبارك بن علي الرحبي



عدسة : سيف بن ناصر الهنائي

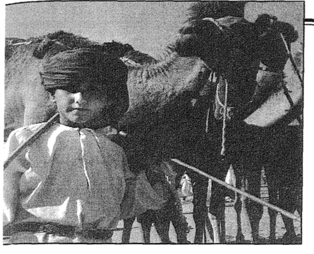
ضمن إطار المسابقة التي نظمها الإتحاد الدولي للتصوير الضوئي (الفياب) بينالي الأبيض والأسود والمقامة في إيطاليا في عامها السادس والعشرين شارك فيها مجموعة من فناني التصوير الفوتوغرافي ضم ما يقارب أربعين دولة جاءت مشاركة السلطنة كاحدى الدول المنافسة في هذه المسابقة خصوصا بعد حصولهم على برونزية الإتحاد في المنافسة السابقةفي العام ١٩٩٩ في مدينة تون السويسرية، ومن خلالها أبرز الفنانون العمانيون تميزهم بالأعمال المقدمة المتمثلة في الخصوصية العمانية بالاضافة للابداع الفني الذي ساعدهم في الحصول على المركز المتقدم بين الدول المشاركة وقد مثلت السلطنة الدول العربية وذلك باعتبارها الدولة العربية الوحيدة التي حققت هذا الإنجاز المتقدم بين دول العالم المشاركة.

نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية شكل رؤية فنية متميزة عبر من خلالها جسور التنافس الإبداعي وبجهد أعضائه الذين حرصوا على ابراز مواهبهم مشكلة في نتاجاتهم الثرية بخيال واسع اختزل في الصور المقدمة التي تمثل جميعها وجوه أطفال بريئة تنضح بملامح الشرود والتأمل والفرح جاء ذلك في الالتقاطات الفنية المبدعة مزجت بين المادة الملموسة في الصورة بشكلها المرئي العام وبين تفكيك محتوياتها وترك مجال واسع لطرح استفسارات وآراء للمشاهد. كما تضمنت تلك الصور الثيمة الأساسية لها، والخاصة بطابع البيئة العمانية كالملابس التي كان يرتديها الأطفال بالإضافة الى ملامحهم التي يتفرد بها المناخ العماني.

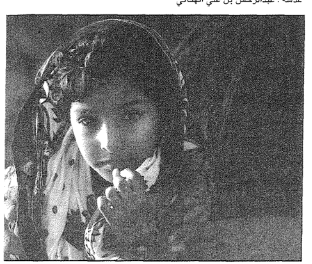
جاء رصد هؤلاء المصورين بدقة متناهية في اختيار الوضع المتميز وتشكله بما يجعله مركز الفكرة العامة عن الطبيعة العمانية في بؤرة ضيقة داخل اطار الصورة ربطت بين محاور الذات المصورة والمعاني الدلالية التي تحملها تلك الصور مما ساعد على تجسيد العمل الفني الى خيال ابداعي إندرج في المزج بين تقنية العمل الفني والهدف منه.

سيف بن ناصر الهنائي رئيس نادي التصوير الضوئي أشار بأن نظام المسابقة هو أن تتقدم كل دولة بعشرة أعمال وقد جرت العادة في اختيار هذه الأعمال من خلال مسابقات تجريها الاتحادات الوطنية بين الأندية التابعة لها وقد عبر عن سعادته بهذا المركز الذي جاء بعد كأس الاتحاد الذي حصلت عليه ايطاليا والذهبية التي حصلت عليها فرنسا.

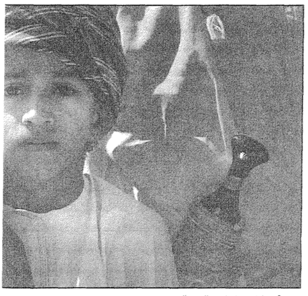
يعتبر الإنجاز الثاني للنادي على المستوى الدولي بمثابة موضع



عدسة : عبدالرحمن بن علي الهنائي



عدسة : خميس بن علي المحاربي



عدسة : خليل بن ابراهيم الزدجالي

قدم في الارتقاء لعالمية التصوير الضوئي ولعل الفوز السابق بالبرونزية والحالي بالفضية ترجمة حقيقية للتدرج في سلم الصعود.
مشاركة نادي التصوير في هذه المسابقة جاءت بعشرة أعمال تمثل عشرة مصورين وحمل عنوان (الأصداء الصغيرة) والمصورون المشاركون فيها هم سيف بن ناصر الهنائي وعبدالرحمن بن علي الهنائي، وابراهيم بن سعيد البوسعيدي، وخميس بن علي المحاربي، وخليل بن ابراهيم الزدجالي، وسعيد بن عامر الحارثي، وخلفان بن محمد الشرجي، وأحمد بن سالم الكندي ، وخميس بن أحمد الريامي، ووردة بنت سالم المحروقي.
ويؤكد هذا الانجاز على المستوى المتقدم الذي بلغه فن التصوير الفوتوغرافي في السلطنة وعلى ما وصل اليه المصورون العمانيون من تميز في الأداء كما يؤكد على مقدرة الشباب العماني للعطاء حيث توفر له الفرصة والامكانيات وقد وضعنا أمام مسؤولية كبيرة سنحاول أن نكون في مستواها وسيحفزنا على بذل مزيد من العطاء في المستقبل ان شاء الله.
وقد أكد الهنائي بأن انجازات النادي كثيرة ومتعددة فعلي الصعيد المحلي استطاع استقطاب المهتمين بالتصوير من محترفين وهواة واستطاع تنظيم مسابقة سنوية ، ليكون له بذلك موقع متميز في الحركة الفنية في السلطنة.

جائزة التميز العالمي ..

بالاضافة الى استحقاق النادي لهذا المركز توج أيضاً بحصول المصور الفوتوغرافي ابراهيم البوسعيدي على جائزة خاصة تمنح لاثنين من كل المشاركين والذين بلغوا حوالي ٤٠٠ مشارك، وهي جائزة التميز العالمي.
الصورة الفوتوغرافية تعبير مرئي عن آلاف الكلمات لما تتضمنه من دلالات ومعاني تعبر عن مشهد ما انسيابية توفرها المشاعر وامتصاص العين لزواياها الأربع. وعندما نتحدث عن الصورة الفوتوغرافية التي فازت بجائزة التميز الدولي في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي للمصور ابراهيم بن سعيد البوسعيدي عضو نادي التصوير فاننا نراها تقدم لغة بصرية فيها من الاجتهاد الكثير .. حيث تنتقل بك بين ثنائية اللونين الأبيض والأسود لتقدم حواراً ايقاعيا على المستوى النفسي والابداعي وتشكيل لغة جديدة بين الصورة والمتلقي ..
مثل العمل طفلاً هادئاً ذو نظرة شاردة وفي لحظة تأمل حقيقي، فلم يكترث لليد التي امتدت له لينهض بل هو في عالم آخر .. وحول التقنية يرى البوسعيدي بأن العمل أستخدم فيه التكوين المتمثل في كادر المربع ،

نادي التصوير الضوئي أكاديمية فنية وابداع تقني

كما طبعت الصورة بتباين قليل لإعطاء الملمس الناعم للوجه الطفولي وإعطاء العينين صفاء الأبيض والأسود.

كشفت لنا الأعمال التي فازت بهذه الجائزة عن نتاج فكري كبير حيث تقدم الصورة كقصة عمانية حملت خصوصية المكان رسمتها الطبيعة العمانية الساحرة .. كما أنها تقدم وعيا فنيا كبيرا لهؤلاء المصورين العمانيين وذلك من خلال ما تميزت به هذه الصورة من تقديم لغة حوارية تناجي وجدان المتلقي وتسبح به عبر خطوطها ومدلولاتها الفنية العميقة .

الفرح والحزن والهدوء والشرود محاور لأعمال تحكي قصص عمانية..

رسالة البادية العمانية ..

أبدى خميس بن علي المحاربي قراءة فنية للعمل الذي تقدم به حيث يخرج هذا العمل عن مضامين التوثيق التقليدي للأعمال الفنية إلى عالم أرحب من التحاور والتخاطب بين العمل والمتلقي .. فيقدم هذا العمل رمزاً فنياً يحمل دلالات فنية ومعايير وقيم ترقى إلى عالم الإبداع الفني .. ويمثل هذا العمل طفلة صغيرة من البادية العمانية تعبر من خلال نظرتها البريئة قصة عمانية تحمل مضامين وأصالة الشعب العماني وترمز للبادية العمانية من خلال الأسلوب المعيشي والتقليدي.. كما يرى أن هذا الإنجاز من الانجازات الكبرى التي حققها شباب السلطنة في مختلف المحافل الدولية.

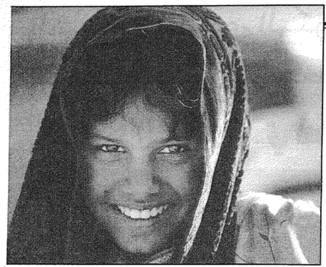
المشاركة الأولى ..

أحمد بن سالم الكندي طالب بجامعة السلطان قابوس وعضو نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية يعتبر هذا الإنجاز حدثا كبيراً بالنسبة له خاصة وهو يشارك للمرة الأولى على المستوى الدولي من خلال النادي .. ويروي لنا الكندي بدايته في التصوير عندما كانت عام ١٩٩٧ مع جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس التي ساعدت في نضوجه الفكري والفني وصقلت موهبته الفنية الأمر الذي شجعه بالإنظمام لنادي التصوير الضوئي بالجمعية .

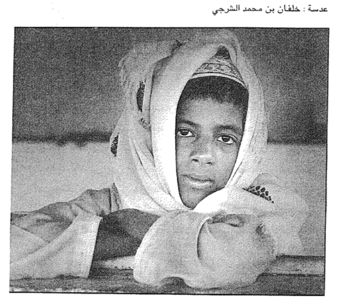
يعتبر نادي التصوير الضوئي بالسلطنة حديث العهد حيث أنه لم يكمل عقده الأول وهو أحد نشاطات جمعية الفنون التشكيلية المتعددة، حيث أنه عضو في الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي منذ عام ١٩٩٣م وقد شارك في فعاليات ومسابقات مختلفة من بينها هذه المسابقة التي تقام كل عامين.

شرح صور:

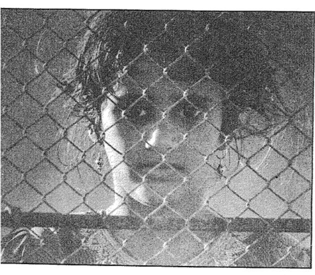
- مجموعة الأعمال الفائزة بفضية الاتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي لعام ٢٠٠١م ز الأصداء الصغيرة
- أحد اجتماعات مؤتمر الاتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي بمدينة تون بسويسرا عام ١٩٩٩م .
- سيف الهنائي
- عبدالرحمن الهنائي.
- خميس المحاربي .
- أحمد الكندي .
- إبراهيم البوسعيدي.



عدسة : خلفان بن محمد الشرجي



عدسة : خميس بن أحمد الريامي



عدسة : أحمد بن سالم الكندي

التماسك اللغوي المكون للخطاب الحكائي عند زياد علي
(الطائر الذي نسي ريشه) أنموذجا

عبدالجليل غزالة *

طرح الاشكالية:

ما الوسائل اللغوية التي يستعملها القاص الليبي زياد علي لتسطير كيفيات الاتساق النصي داخل مجموعته الحكائية التي تحمل عنوان (الطائر الذي نسي ريشه)؟ هل تستطيع المفاهيم الغربية المنظمة لألسنية النص تحديد اتساق الخطاب الأدبي عند المؤلف؟

الاطار النظري:

تدرج ألسنية النص والخطاب وكذلك قطاعا نحو النص وتحليل الخطاب مصطلح الاتساق النصي في العديد من بحوثها الأساسية. نوظف مصطلح الاتساق النصي في دراستنا الحالية لتحديد التماسك المتين بين الأقسام اللغوية المكونة للخطاب الحكائي الذي ينجزه زياد علي من خلال (الطائر الذي نسي ريشه). يقوم اتساق النص الحكائي على بعض الوسائل اللفظية التي تربط بين العناصر اللغوية البانية لجزئيات الخطاب المتلاحم داخل هذا العمل الأدبي.

سيقطع عملنا طريقا خطيا مترابطا منذ البداية حتى النهاية، بغية وصف النصوص التي تخلق هذه المجموعة، وتحليل الضمائر والاشارات المحلية والاحالات (سابقة ولاحقة). كما سندرس أدوات الربط والعطف والاستبدال والحذف والوصل والتوظيف المعجمي للكلمات القابعة داخل هذه الحكايات.

والحقيقة أن مقاربتنا الألسنية ستبقى قاصرة على بناء موضوع الخطاب الحكائي والبنية الكلية للانتاج الأدبي الذي يقدمه زياد علي. فالظاهرتان تحتاجان الى مقاربة خارجية، أما ممارستنا الحالية فستكون داخلية خالصة، تبرز مظاهر الاتساق النصي أن كل ابداع أدبي يجسد لحمة خطابية موحدة، في حين أن غيابها يقصي هذا الاتساق ويدخل النص في دائرة العدم؛ أي وجود جمل مفككة ومبتورة. يشترط الاتساق النصي على كل مقطع لغوي خلق كل موحد، تتوافر فيه «خصائص معينة تعتبر سمة في النصوص ولا توجد في غيرها، ولا يقف الاتساق النصي عند المستوى الدلالي فقط، وانما يتوغل أيضا داخل مستويات أخرى مثل النحو والمعجم. وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة باعتبارها نظاما يملك ثلاثة مستويات: الدلالة (المعاني)، النحو والمعجم (الأشكال) والصوت والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور ان المعاني تتحقق كأشكال والأشكال كتعابير...» (١).

يهتم الاتساق النصي بالعلاقات الموجودة بين أقسام الخطاب الأدبي، لكي يحدد مجموعة من الوسائل والمظاهر التي تربط بين عنصرين لغويين: عنصر لاحق وآخر سابق.

الاتساق النصي في (الطائر الذي نسي ريشه):

يرتكز الاتساق النصي عند زياد علي في هذه المجموعة الحكائية على عدة وسائل ومظاهر لغوية محددة، تنسج البنى الداخلية بكل علاقاتها ووظائفها، نذكر من بين هذه الوسائل: الاحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والاتساق المعجمي.

١ - الاحالة:

يطلعنا التحليل الألسني الخطابي ان مؤلف هذه المجموعة الأدبية يوظف عدة احالات لغوية تبرز أن العناصر البانية للنصوص لا تستطيع بمفردها تأويل الخطابات الداخلية، بل لا بد من الرجوع الى ما تحيل اليه مثل بعض الضمائر الوجودية المنفصلة والمتصلة وضمائر الملكية والنسبة وكذلك أسماء وظروف الاشارة الزمكانية وأدوات المقارنة (كمية وكيفية)...

يحكم زياد علي نسج احالاته اللغوية المشكلة لخطابات (الطائر الذي نسي ريشه) بواسطة نوعين من الضمائر:

١ - ١ - ضمائر وجودية منفصلة: (أنا، أنت، هو، هي، نحن، أنتما، هما، هم، هن).

تنتظم هذه الضمائر داخل عدة صفحات من هذه المجموعة الحكائية، نجد في ص٩: «... وشربت ماء لا هو من الأرض ولا هو من السماء». فالاتساق النصي ينطبق هنا من الجملة الثانية المحتوية على الضمير المنفصل (هو)، الذي يحيل الى الكلمة السابقة (ماء)، المقيمة في الجملة الأولى.

ان هذه الاحالة تجعل الجملتين متسقتين نصيا وتمنع تكرار بعض

* كاتب من ليبيا.

الكلمات التي يعوضها الضمير المقيم في الجملة الثانية. ولذلك نقوم بتأويل الجملتين (الأولى والثانية) باعتبارهما لحمة متحدة تبني نصا أو جزءا منه، تبعا للطول والقصر. يتوالى نظم زياد علي للاتساق النصي داخل (الطائر الذي نسي ريشه) بالضمائر عينها، وهكذا نصادف الأمثلة الآتية في ص١٢: (أما الماء الذي شربه وهو ليس من الأرض) وفي ص٢٣: (وهو يحادثه في شأن الافراح..) والصفحة ٤٥ تبرز لنا الضميرين الوجوديين المنفصلين: (أنا/ أنت) من خلال المقابلة: (أنا أفقرته، وأنت تغنيه.. أنا قتلته، وأنت تحييه).

فهذه العلاقات اللغوية بين الجمل اللاحقة والسابقة قامت على الضمائر المذكورة آنفا، وهي التي ساعدت الكاتب على بناء خطاب حكائي متماسك...

اذن يشترط الاتساق النصي هنا توافر بعض الضمائر العائدة صحبة الكلمات التي تعود عليها، فالاحالة تكون تبادلية بين الضمائر والكلمات التي تحيل إليها؛ أي أن الاثنين يحيلان الى الشيء ذاته.

يبث الكاتب رسالة لغوية محكمة الى القارئ العربي من خلال ضمائر منفصلة تربط بين جمل لاحقة وأخرى سابقة. فالقارئ لمجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) لا يستطيع الفصل بين الضمائر العائدة والكلمات التي تحيل اليها، لن تقوم للاتساق النصي قائمة اذا ألغى القارئ الضمائر قائلا: (شربت ماء، لا ماء من الأرض ولا ماء من السماء)، فعدم تعويض كلمة (ماء) في الجملة الثانية والثالثة بضمير عائد مناسب يقصي الاتساق النصي ويبذر التفكك بين الجمل الثلاث.

تقف التحاليل الغربية الألسنية الخطابية التي ترصد الاحالة النصية عند مفهومي الضمائر المنفصلة والعلاقات السابقة، في حين أننا نجد في اللغة العربية مفهومي الضمائر المتصلة والعلاقات اللاحقة، علاوة على المفهومين الغربيين السالفين. لذلك يعد طرح الاحالة النصية داخل اللغة العربية أوسع مما هو عليه داخل اللغات الغربية (الانجليزية والفرنسية مثلا) نجد عند زياد علي:

١ - ٢ ضمائر وجودية متصلة:

ينتج المؤلف جملا ثانية وثالثة ورابعة.. متماسكة نصيا ومرتبطة بالجملة الأولى، عن طريق بعض الضمائر الوجودية المتصلة البانية للاتساق النصي.

تطالعنا الصفحة ٥ بالقول التالي (شيخ وزوجته لم يخرجا من الدنيا الا بولد عوضهما الله به عن الفقر وقسوة الزمان، فعاهدا نفسيهما أن يهباه للعلم والمعرفة). فضميرا المثنى (الألف/ هما) يجعلان الجمل اللاحقة تحيل الى الجملة الأولى (شيخ وزوجته) يمكن توضيح هذه العلاقة السابقة بالمخطط الآتي:

يخرجا

شيخ وزوجته ⟵ عوض (هما) ⟵ : علاقات سابقة

عاهدا

↑

يهبا

يبني الضمير المثنى السالف علاقات وثيقة مع الجملة الأولى (شيخ وزوجته). وهي علاقات تخلق اتساقا نصيا بين الجمل. إن تأويلا عشوائيا يقصي ضمير المثنى العائد سينتج جملاً حكائية غير (أصولية) ويؤدي الى تكرار بعض الكلمات التي تجعلنا الضمائر في غنى عنها.

يوظف القاص زياد علي في مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) احالة لغوية أصيلة تقوم على عدة ضمائر وجودية متصلة ومنفصلة. إن هذه الانجازات اللغوية المبدعة تسلك طريقين للاحالة:

١ - ٣ طريق الاحالة المقامية:

يعانق المؤلف العالم الذي يقع خارج النص الحكائي.

١ - ٤ طريق الاحالة النصية:

يلج المبدع الى أعماق نصوص هذه المجموعة فينغمس فيها، يخلق الطريق الأول النصوص الحكائية، حيث يجعل الكاتب يحدد الفضاء الزمكاني للأحداث التواصيلية داخل عمله، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين مع الحكايات «بالنظر الى ايماءاتهم واشاراتهم وتعابير وجوههم» (٢). يجعل الطريق الأول المبدع زياد علي يربط لغته الواصفة بسياق المقام الحكائي. وقد أجاد ذلك بدقة متناهية.

تذكرنا التقنيات الحكائية الموظفة والمكونات المعرفية المضمرة، التي يغلفها الكاتب بطرق أسلوبية متينة، بحكايات (ألف ليلة وليلة) الشائعة في الكون وبـ(مائة ليلة وليلة) التي درسها الباحث التونسي محمود طرشونة وببعض الحكايات الروسية التي وضع لها «فلادمير بروب» تنظيرا شاملا... وبالحكاية المصرية الخلاقة (ياسين وبهية) وبغيرها من الحكايات في العالم، مما يجعل مؤلف مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) يتواصل عالميا دون دونية أو زلل مع تقنيات وشروط الانتاج الموضوعي للحكايات الكونية.

لا يوصل طريق الاحالة المقامية زياد علي الى تأسيس اتساق مجمل داخل مجموعته الحكائية، في حين أن طريق الاحالة النصية يمثل سر الاتساق اللغوي عند هذا الكاتب.

١ - ٥ علاقات لاحقة:

لا تتعرض الألسنية الخطابية الغربية لهذا المفهوم، أثناء الممارسة التطبيقية، يقف تحديدها له عند المستوى النظري فقط.

تحكم الاتساق النصي، الذي يخلق تماسكاً متيناً بين الجمل المتوالية المكونة للخطاب الحكائي عند زياد علي، مجموعة «من العلاقات اللاحقة كقوله في ص٤٥:

«أنا أفقرته، وأنت تغنيه

أنا قتلته، وأنت تحييه..»

ان الضميرين المنفصلين الابتدائيين «أنا، أنت» يحيلان الى الافعال اللاحقة «أفقرتُ/ تُغني، قتلتُ/ تحيي». فالعلاقة بين الضمير المنفصل والفعل هي علاقة السابق باللاحق من حيث الدلالة والتركيب. نجسد ذلك بالمخطط الآتي:

أ - أنا ــ أفقرت + (ـه) ــ علاقة لاحقة.

أنا ــ قتلتُ + (ـه) ــ علاقة لاحقة.

ب - أنت ــ تغني + (ـه) ــ علاقة لاحقة.

أنت ــ تحيي + (ـه) ــ علاقة لاحقة.

يفرغ الكاتب نصوصه الحكائية في قوالب لغوية مقبولة تلوح بانجازاته الألسنية الموظفة لأسلوب شخصي متميز، يعتمد على المقابلات والمقارنات والإبراز أو الإخفاء لبعض العناصر اللغوية. وهي خصوصية أسلوبية لا مضارع لها عند مبدعي النصوص الحكائية، لأنها تنسج الخطابات بلغة واصفة ترسم في بعض الصفحات معالم الخطاب الصوفي والسريالي بدقة فريدة...

يوزع زياد علي أدوار الكلام داخل نصوصه الحكائية المتسقة عن طريق الاحالة اللغوية المرتكزة على عدة ضمائر منفصلة وأخرى متصلة، كما أنه يغادر النص ليعانق الإحالة المقامية التي تقطع جذور الاتساق النصي، مما يجعل بعض الخطابات تتوغل في السرد. تضم الإحالة اللغوية، التي تمثل مظهراً قوياً من مظاهر الاتساق النصي في حكايات (الطائر الذي نسي ريشه)، مجموعة أخرى من الضمائر نطلق عليها:

١ - ٦ ضمائر الملكية والنسبة:

أبرز التحليل الألسني الخطابي أن الكاتب يبدع اتساق نصوصه الحكائية بالاعتماد على استعمال ضمائر وجودية منفصلة ومتصلة تخلق علاقات سابقة ولاحقة بين الجمل المتتالية. ارتبطت هذه الضمائر كلها بالأفعال فقط.

نجد وسيلة أخرى للاحالة اللغوية عند زياد علي، وهي توظيفية لبعض ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالأسماء فقط، مثل: «أصحابه، أهله، خالي، عزمهما، أصحابك، لفرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، ولدي، أغانيه، دكانك، صديقه، قصتك، والدك، رأسه، لكلبه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أمي، «بوي»، أحواله، تجارته، عملك، جوعه، سراحه، بأرجلها، بطنها، والده، خاله، بجناحيه، ريشه، صلاتكم، مشاكلكم، نفسه، ولدها، مضاربهم، أولادي، أختي، خالها...».

يوظف زياد علي ضمائر الملكية والنسبة ليبني اتساق النصوص الحكائية التي تحملها مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه)، يساعدنا هذا التوظيف على التمييز بين أدوار الكلام التي تنتمي اليها كل ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالمتكلم: (ولدي، أمي، «بوي»، أختي...) والمخاطب: (أصحابك، دكانك، قصتك، والدك، عملك صلاتكم، مشاكلكم، أولادك...)، والغائب بأعداده الثلاثة: (أصحابه، أهله، عزمهما، بفرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، أغانيه، صديقه، رأسه، لكلبه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أحواله، تجارته، جوعه، سراحه، بأرجلها، بطنها، والده، خاله، بجناحيه، ريشه، نفسه، ولدها، مضاربهم، خالها...).

تحيل ضمائر الملكية والنسبة السالفة الى السياق المرتبط بالمتكلم والغائب والمخاطب والفضاء الزمكاني. انها ضمائر نعتبرها بنيويا خارجة عن النص. وهو ما نعتناه سابقاً بالاحالة المقامية.. لا تلج هذه الاحالة عالم النص الحكائي إلا في الكلام المستشهد به «أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردي، وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن سياقاً للإحالة.. وهو تخيل ينبغي أن ينطلق من النص نفسه، بحيث ان الإحالة داخله يجب أن تكون نصية».(٣)

والحقيقة أن الخطاب الحكائي الذي يوظفه زياد علي لا يلغي الاحالة السياقية التي ترحل خارج نصوص (الطائر الذي نسي ريشه). يمكن اعتبار الضمائر التي يستعملها الكاتب: «أنا، نحن»، أو تلك تشير الى القارئ العربي: «أنت، أنتم» بأنها سياقية. وهي عملية لغوية تؤدي الى تنوع أدوار الكلام في خطابات هذه المجموعة.

يتجلى الدور الرائد للاتساق النصي عند زياد علي في بعض ضمائر الغيبة العددية (مفرد، مثنى، جمع) التي تؤدي أدواراً كلامية مخالفة للضمائر الوجودية المتصلة. هذه الضمائر هي: (هو، هي، هما، هم، هن)، وقد سبق الذكر أنها تخلق علاقة سابقة مع الجملة الثانية: «وشربت ماءً لا هو من الأرض ولا هو من السماء».

إنها تربط عناصر النص ببعضها وتسدد كل فراغ بين الأقسام. والملاحظ أن ضمائر الملكية والنسبة الموظفة في هذه الحكايات تقوم بعمل مزدوج: فهي تضم المالك والمملوك أو المنسوب، والمنسوب اليه، من خلال التدقيق في كيفية عودة الضمائر على الكلمات المتعلقة بها.

الهوامش

١ - محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص١٥.

٢ - المرجع نفسه، ص١٧.

٣ - المرجع نفسه، ص١٨.

«الحب في المنفى» لبهاء طاهر..
بين الحنين الى الحلم الناصري
وتشريح الحضارة الغربية

محسن خضر*

علاقة المثقف بالسلطة، وآثار التحولات الاجتماعية تكاد أن تكون التيمتين الغالبتين على أدب بهاء طاهر، واذا أضفنا هما ثالثا يشغل بهاء طاهر وهو علاقة الشرق والغرب أو الذات والآخر لخرجنا بمعادلة تختزل المشروع الابداعي لبهاء طاهر وهي قضية النهضة والتقدم، ولعل كتابه التاريخي «أبناء رفاعة» حول بعض شخصيات النهضة في التاريخ المصري الحديث يؤكد هذا التحليل، حيث حاول رصد تطور مسيرة النهضة في الوعي المصري الحديث.

في روايته المبشرة «قالت ضحى» (١٩٨٥) يناقش بهاء طاهر ظاهرة سلبية المثقفين وانقطاعهم عن التواصل مع حركة الشارع، وعملية الهدم والتغيير التي تمت في مجتمع الستينات في مصر الناصرية، وتصور الرواية عجز المثقفين، وانحرافهم عن التزامهم السياسي، وفي «قالت ضحى» نشهد التوتر بين الحلم بالعدل الاجتماعي وبين سطوة الحب، او الصراع بين الحب والعدل معا، من خلال بحث مصر عن نفسها وانبعاثها.

كما أن «قالت ضحى» تناقش مصير الثورة في العالم الثالث، ومدى مسؤولية قادتها عن نجاح مسيرتها.

وبعد «شرق النخيل» و«بالأمس حلمت بك» وفيها توترات علاقة الشرق بالغرب، و«خالتي صفية والدير» عن النسيج الوطني المصري من خلال مناقشة العلاقة بين عنصري الأمة والتأكيد على وحدة الأمة العرقية، تأتي خاتمة المطاف في مسيرة بهاء طاهر الابداعية «الحب في المنفى» الصادرة عن روايات الهلال لتناقش بلغة درامية وبحرفية الروائي الماهر علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية، او علاقة الأنا العربية بالآخر الغربي، عبر بنية روائية متماسكة وممتعة.

تدور أحداث الرواية خلال عام ١٩٨٢، من خلال رؤى ومشاهدات المراسل الصحفي المصري في احدى العواصم الاوروبية، وحيث تتابع توتر العلاقة بين الصحفي المرموق شبه المنفي، والذي ابعدته صحيفته لتتخلص منه بسبب ميوله الناصرية، وعدائه للحقبة الساداتية، وحيث تتفجر – أيضا – أحداث غزو لبنان ومذبحة صابرا وشاتيلا خلال الزمن الروائي.

ان بطل بهاء طاهر: المثقف السلبي، المأزوم، المحبط يواصل مهمة بطل «قالت ضحى» في نقد الحقبة الناصرية، في نفس ملحمي ايزيسي تقترب نبرة البطل فيه بين الاستنجاد بالبطل الكاريزمي الميت من قبل ١٢ سنة – جمال عبدالناصر – ونبرة العتاب والتبرير، وخاصة انه يشهد من على البعد تداعي مقومات الوطن وتحول المثقفين، سقوطهم وانتهازيتهم وخيانتهم، وتفكك عرى العرب وافتقاد بوصلته الديناميكية، واستثراء الثورة المضادة والانقضاض على مكاسب ثورة يوليو والاجهاز عليها.

يقول: «قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى الى الصالة ووقفت أمام عبدالناصر، سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟.. كان قد رآنا – كما قلت أنت – نغتسل الصبح في النيل وفي الأردن وفي الفرات. فلماذا كذبت عليه؟.. لماذا ربيت في حجرك من خانوك وخانونا؟ من باعوك وباعونا؟.. لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لا تدافع عن نفسك ولا تجادلني، فها هو خليل حاوي قد انتحر.. لا تبك.. على الأخص لا تبك!.. ولا داعي لهذه الحشرجة في الصوت، ولا داعي لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية، ولا داعي لقيام دولة عظمى تحمي وتهدد وتصون وتبدد، ولا داعي لكل هذا الطنين في الأذن فأنا لا أحتمل! اسمعت».

الرواية لا تناقش فقط انهيار الحلم الناصري، ولكنها تناقش أيضا انهيار الحلم القومي وصعود عصر النفط، أو التحول من قوة الثورة الى قوة الثروة، وفساد السياسات النفطية، والتجزئة العربية، والحرب الاهلية اللبنانية، والمد الاسلامي، والمحور الاساسي للرواية هو علاقة الشرق والغرب، من خلال علاقة المراسل الصحفي ببريجيت المرشدة السياحية النمساوية ومن خلال هذه العلاقة يناقش بهاء طاهر الثنائية الحضارية، ويناقش عنصرية حضارة الرجل الأبيض، فقد رفض المجتمع الغربي استمرار

* أكاديمي وقاص من مصر.

علاقتها بزوجها الأفريقي الأسود- من غينيا بيساو- ويضطهدونهما حتى ينهار الزوجان ويستسلما للانفصال.

يراهن البطل على قدرة الحب على تصحيح الفجوة الحضارية، وعلى تجاوز ذكريات الظلم الاستعماري لبقية العالم.

ان الرواية تحمل في ثناياها ادانة الحضارة الغربية وتتنبأ بأفولها لانها قامت على الجشع، والعنصرية، والأنانية، كما تدين الرواية التحيز الغربي للكيان الصهيوني.

يفلت الروائي الحاذق من الوقوع في خطأ التعميم، والاطلاق، فليس كل البيض أصحاب وجوه قبيحة، فبرجيت المثقفة العاشقة، ومولر رئيس منظمة لجنة الأطباء الدولية لحقوق الانسان يمثلان الوجه الناصع للغرب: النزاهة والعدل والحب، والقدرة على تخطي جلد الذات الى الآخر، والتضامن مع ضحايا العدوان والديكتاتورية في شيلي ولبنان وفلسطين، كما يفلت من تجميل الوجه العربي على اطلاقه، فالى جوار بطلنا وابراهيم الصحفي المصري الماركسي الذي يسقط في مخيم شاتيلا وهو يتصدى لوحشية جنود جيش الدفاع، فاننا نجد الأمير العربي حامد الذي يمثل لا أخلاقية الرأسمال النفطي، والذي يتخفى وراء شعارات براقة ليخفي تعاونه مع مليونير يهودي في أعمالهما المشتركة.

تتعدد الأساليب الفنية في الرواية بين الحوار والمونولوج والحلم وصوت القصيدة والكابوس، وبين لغة محايدة، ولغة شاعرية مكثفة رقراقة تصيغ فضاء انسانيا يسمو فوق بشاعة الواقع، وليست اللغة الشاعرية هنا مجرد قناع او حلية، ولكنها ضرورة فنية يمليها منطق العمل الفني، فتجيء شاعرية الأسلوب هنا معادلا موضوعيا للسقوط العربي والقبح الغربي معا.. ونجح الكاتب في مزج الجانبين الفني والتسجيلي في لغة متماسكة، كما مزج بين الجانبين التسجيلي والخيالي (شهادة بيدرو الشيلي).

نقرأ «انتهى عمري ولكني أحبك وكأني أبدأ هذا العمر فتقولين بضحكة صافية وأنت تضعين رأسك في صدري ولكن ألا تعرف أن كل المحبين صغار لا عمر لهم وأن الحب طفل؟ وكنت أعرف أيضا أنها كذبة ولكن ما أجمل هذا الكذب! ما أجمل هذا الوهم!.. وأنا احبك، وأنت معي، في الليل الحنون، في الحديقة المائية، ولا تعودين صغيرة ولا اعود كهلا ولكننا مجلوان معاني ذلك القمر الفضي، في عمر واحد دون عمر، في قلب الحب الطفل، في الزمن الوحيد الأبدي، وأنا أحبك، وانتهى.. وكان هذا في البدء، ليلة أصبحنا واحدا.

لن يكون بهاء الدين أول أو آخر المثقفين العرب الذين يناقشون قضية الأنا والآخر، وهي القضية التي تكاد تكون القضية المركزية في الثقافة العربية المعاصرة، مهما تعددت صيغها، فقد سبقه يحيى حقي، وتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وسهيل ادريس، والطيب صالح، وفتحي غانم، وسليمان فياض وغيرهم، ولكن يتميز بهاء طاهر برؤيته ولغته الخاصة في هذا النقاش وعندما تسأله بريجيت في نهاية علاقتها عن الخلاص، (اذن فأين السلام يا صديقي فيجيبها: بأن ننام، وأن نحلم)، تسقط العلاقة بين المراسل الصحفي المصري المنفي، وبين الفتاة النمساوية المنصفة والمؤمنة بالانسانية في رحابتها، وباحترام الآخر في وجوده، تسقط بسبب ضغوط الأمير العربي، وأنانية صاحب الشركة الذي استجاب لضغوط الأمير.. ان المال هو السيد الوحيد.

تنبع قوة الرواية من الثنائيات التي تحفل بها: صعود الثورة وسقوطها، الحلم القومي والتشرذم القومي، الشرق والغرب، الثروة والثورة، الحب والعجز، المقاومة واسرائيل، وهذه الخطوط المتوازية، والمتقاطعة حينا تدعم الفكر الذي تحفل به الرواية ان المثقف الناصري المحبط، ابن فراش المدرسة، والتي فتحت له الثورة أبواب الصعود الاجتماعي من خلال سياستها وتسييل عملية الحراك الاجتماعي يختزل ازمة المثقف العربي المعاصر، وخاصة ان غزو لبنان نجح في ان يخرجه من شرنقته القطرية الى الهم القومي، فيحاول البطل حشد المشاركين في تظاهرة كبيرة بالمدينة الاوروبية للتنديد بغزو لبنان، وادانة مذبحة صابرا وشاتيلا، ان بطل بهاء طاهر يعبر بشكل ناجح عن وعيه الخاص والذي يمثله بطله- فكما يذهب جولدمان ان وعي المبدع جزء من الوعي الكلي للجماعة، وان الحياة الاجتماعية تبدو كبنية كلية مترابطة يندمج داخلها الفرد المبدع. ويعد الابداع الأدبي رمزا للحياة الاجتماعية، فالآثار الأدبية العظيمة تعبر عن رؤية متماسكة للعالم وهذه الرؤية تعد ظاهرة اجتماعية لافردية مترابطة العناصر.

والدلالة الجديرة بالتوقف ما تحمله هذه الرواية من استناد أو علائق كوكبية تتعلق بالتحول الحادث في الخريطة العالمية خلال السنوات الأخيرة، وانعكاس ذلك على ملاك الحقيقة المطلقة من قطاع عريض من المثقفين العرب الذين أربكهم حجم الانهيارات، وسعة مشهد التحول، والتخلخل في البنية الايديولوجية، وعجز المثقف العربي المعاصر عن استيعاب أبعاد التغير.

يعترف ابراهيم الصحفي الماركسي، وصديق البطل اللدود عن عمق أزمة المثقف العربي (إننا نشعر اننا شبحان من عصر مات..

نعرف ان عبدالناصر لن يبعث من جديد وأن عمال العالم لن يتحدوا..).

ويعترف المثقف الناصري بدوره (فعلمت انه مثلي.. يتشبث بيقينه لكيلا ينتهي عالمه.. لكيلا يضيع الحلم الذي دفعنا فيه ثمنا عمرا بأكمله) انها أزمة اليقين الماركسي، واليقين الناصري في ظل انسحاب زمانهما، وصعود يقينات أخرى: الاسلامي والامريكي والاسرائيلي والنفطي.. انها أزمة جيل بأكمله، فقد منطقه وهيمنته، وضاع حلمه، ليحيلهما الى فضاء آخر مغاير وقبيح وسط عجز مثقفنا العربي، مولدا أزمة الاغتراب الوجودي له.

هل يمكن أن تقول لي أنت ما الذي جرى؟ أقصد لماذا لم نعد نعرف

أبدا اية فرحة حقيقية ولا حتى أية سكينة حقيقية؟ هل تعرف كيف صدر الأمر بحرماننا من السعادة.

سقوط الحلم الناصري أورث الحلم الاسلامي السيادة، فابن البطل- المنفصل عن زوجته وزميلته الصحفية- الذي يدرس الهندسة يتحول الى التشدد الديني ناعتا لعب الشطرنج «بالعمل الحرام»، بل ويمنع شقيقته- الابنة الثانية لبطل الرواية- من مشاهدة التلفاز لنفس السبب، انه نفي كامل للحياة، كما يرى أبوه.

كما تنتهي الرواية بموت بطلها، والذي نجا من أزمة قلبية سابقة لانفعاله بأحداث غزو بيروت والتي قدمها مستعينا بالوثائق والأرشيف والشهادات دون إثقال للعمل، يموت بطلها الذي رفض الانتحار قبل ذلك لان حياته فقدت معناها، من قبل بغياب الحلم الناصري وقدرة الثورة على التغيير، والآن بتحطيم الحب وافتراق بريجيت عنه التي كانت تتمنى انجاب طفل منه، فقد الحياة معناها عنده.

تمتلئ الرواية بإحالات الى البحتري والمتنبي وزهير وعمر بن أبي ربيعة وكثير عزة وصلاح عبدالصبور والسياب وخليل حاوي وأمل دنقل ولوركا، ويورد ابياتا للمتنبي ونيرودا والى جانب اغنيات لأم كلثوم وشادية.

ان لهذه التضمينات والاستعارات أكثر من وظيفة، منها اكساب الملامح الثقافية المطلوبة للشخصية، والتعبير عن الفضاء الثقافي العربي الخاص وصيرورة الثقافة العربية، وثالث وهو الاهم الاشارة الى وحدة الثقافة الانسانية باعتبارها المسار المشترك لالتقاء الحضارات المختلفة والمتصارعة، ويعمق المؤلف هذه الوظيفة بتكرار قراءة الحبيبين للشعر في خلواتهما.

تحاكم الرواية العجز العربي «ولكن هل هذه يا صديقي هي العروبة التي عشت تحلم بها؟» ويختزل العجز العربي في مصدره الاساسي «نعم، لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟»..

يواصل بهاء طاهر في هذه الرواية نقده ومراجعته للحقبة الناصرية، ولكنه يحيله الى حلم أندلس مفقودة، بل يتوحد المثقف المنفي مع حلمه الناصري (ان تشبثي بحلم عبدالناصر ايامها لم يكن ايمانا بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا كلي الشخص - بايام المجد والنجاح والوصول). بل انه يؤلف كتابا عن عبدالناصر في الحقبة الساداتية منعت الأجهزة توزيعه، واطلقوا عليه اسم «أرملة الفقيد».. يريد بهاء طاهر ان يؤكد على رسالة وقساوة الحلم، فالحلم هو العاصم والملاذ، والتشبث بالحلم أشرف من السقوط المهين.

يظل الزمان الناصري حاضرا بقوة في الرواية التي تدور في الثمانينات، ويجمع وعي المراسل بين التوحد والانبهار بهذا الحلم وبين ادانته، وهو يدين انتهازية المثقفين بالاخص، فقد ضارب بفائض الدولارات التي تقاضاها كبدل سفر في سفرياته الصحفية، أما زوجته فقد تاجرت في التاكسيات والأراضي «كنت أنت ايضا تشتري وتشتري... لماذا؟ ومتى بدأت الكلمات تصبح مجرد كلمات.. الثورة والعروبة والاشتراكية والعدل؟ كلمات للمقالات والندوات ولكنها ليست للحياة! لم افعل سوى ما كان يفعله غيري! ان نقنع الآخرين بكلماتنا.. بالعدل والمساواة والثورة والتضحية، ولكننا نعيش مع ذلك كله في درجة أرفع، في رفاهية أكثر لكي يواتينا الالهام»..

والى جانب انتهازية المثقفين، تناقش الرواية مسألة صراع الاجيال، وعلاقة المثقف بالسلطة، والكذب في الثقافة العربية، وفساد الصحافة وشقاء الحب، وسطوة الانفتاح الاقتصادي (لم ينج من هذا الانفتاح أحد)، ووضعية الجنس في الحضارة الغربية، والسيطرة الصحفية على الاعلام الغربي.

وبرغم مشاعر الاحباط والاغتراب التي تسم شخوص (الحب في المنفى) الا ان الرواية تحمل وعودها أو بشرى الخلاص (لا يمكن ان تكون الفجوة قد ضاعت الى الابد، هي دماء على كل حال تلك التي تجري في عروقنا وليست جليدا وسينفجر الغضب قبل الصباح).

ستبقى طويلا في الذاكرة الأدبية شخصيات «الحب في المنفى». شخصيات بريجيت المثقفة الرومانسية والتي تمثل الوجه السمح والانساني للحضارة الغربية، وشخصية مولر الذي يمثل الضمير الأوروبي المعذب وسعيه للتكفير عن خطاياه، وشخصية ابراهيم الصحفي الماركسي الذي ينتهي في المنفى اللبناني والذي تتداخل في شخصيته ملامح ابراهيم نوار الصحفي المصري الذي استشهد في بيروت.

ويستوقفنا عنوان الرواية، فالمؤلف كان حريصا على تثبيت معنى «المنفى» ليجسد من خلاله ظاهرة النزوح الكبير- قسرا او اضطرارا- لعشرات المثقفين المصريين الى الخارج- في منافي المشرق العربي والشمال الاوروبي خلال الحقبة الساداتية والتي شهدت تدهور الوضع الثقافي عموما، والمطاردة المستمرة للمعارضين وخاصة المثقفين الفاعلين النشطين.

وبهاء طاهر بحكم اقامته الطويلة في الشمال منذ عام ١٩٨١م حيث عمل في المقر الاوروبي للأمم المتحدة يصور أبعاد هذا المنفى بصدق وتمكن معا، وهو يطور في هذا العمل النموذجي القيمة التي بدأها على استحياء في «وبالأمس حلمت بك» حول علاقة الشرق بالغرب، وهذا المنفى لم يمنعه- من ناحية أخرى- ان يرى ويتابع أبعاد الأزمة- من على البعد- في الوطن الصغير (مصر) وفي الوطن الكبير- الأمة العربية- وحيث ينجح في طرح أبعاد الأزمة في كليهما متلمسا سبيل الخلاص.

وعندما يغادر الحياة نشعر ان المثقف الناصري، والعاشق الولهان، والفنان الشاعر يغادرنا الينا، وان نهايته ليست الا مجرد استراحة محارب: غفا قليلا من التعب، ومن الاحتجاج على زمن النفط بعد غياب زمن عبدالناصر.

الأناقــة والاغـــراء

في لغة أحلام مستغانمي

عبدالسلام صحراوي *

تفردت الكاتبة والشاعرة الجزائرية «أحلام مستغانمي» وتميزت في تجربتها الكتابية لكونها أول كاتبة جزائرية تخوض مغامرة الكتابة الروائية باللغة العربية، وهي دون شك مغامرة صعبة سيما حين نعلم ان جل الأدباء والأديبات في الجزائر (الجزائريين) كتبوا بالفرنسية وترجمت أعمالهم بعد ذلك الى العربية. والأديبة «أحلام» تشير الى هذا الموضوع اشارة بليغة للغاية حينما تهدي روايتها الأولى «الى مالك حداد.. ابن قسنطينة، اذ تقول في اهداء روايتها «ذاكرة الجسد»:

«الى مالك حداد.. ابن قسنطينة» الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته.. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، واول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها»:

وتقول أيضا في هذا الاهداء:

«والى أبي.. عساه يجد هناك من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه» (١).

وليس عبثا ان تضمن «أحلام» هذا الاهداء لروايتها فالامر لا محالة متعلق بعشقها وحبها للغة العربية وهي تبعا لهذا تتجه نحو خرق القاعدة وتصدر روايتها الأولى باللغة العربية في الجزائر سنة ١٩٩٣ عن دار الآداب ببيروت، ويعاد طبعها عام ١٩٩٦ في طبعة ثانية وفي طبعات أخرى فيما بعد. غير ان الطبعة الثانية لرواية «ذاكرة الجسد» يكتب مقدمتها الشاعر العربي الكبير نزار قباني.. وبعد سنوات من كتابتها لـ«ذاكرة الجسد» تعود فتطل علينا من جديد برواية ثانية هي «فوضى الحواس» هذا العنوان الثاني لأعمالها الروائية الذي ارادته الكاتبة عنوانا للمرحلة الثانية من عملها الروائي الذي اشارت الكاتبة الى انه سيكون على ثلاث مراحل أي في شكل ثلاثية. فهي بذلك تعد بعمل روائي ثالث في المستقبل.

اما «فوضى الحواس» فقد كان صدورها عام ١٩٩٨ عن دار الآداب ببيروت(٢). وقد اعتمد هذان العملان الروائيان للتدريس في كثير من الجامعات والمعاهد العربية، منها جامعة بيروت الامريكية وكذا معاهد الآداب في الجامعات الجزائرية من خلال اجتهاد بعض الاساتذة والطلاب. كما ان للكاتبة بعض الاصدارات الاخرى خارج الرواية وفي الشعر تحديدا منها «على مرفأ الأيام»- الجزائر ١٩٧٣، و«الكتابة في لحظة عري» عن دار الآداب ١٩٧٦، وكتاب صدر لها في باريس يحمل عنوان «الجزائر- المرأة والكتابة» (سنة ١٩٨٥).

والمقام لا يتسع هنا للحديث عن مضمون هذين العملين الروائيين لهذه الكاتبة، فليس موضوعنا هو التعرض للمضمون وانما أردناه حول «لغة الكاتبة في كتابتها الروائية كما هي واضحة في عمليها الروائيين «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس». ولعل أفضل ما يلخص مضمون العملين ما قاله نزار قباني عن «ذاكرة الجسد» وهو ينطبق على «فوضى الحواس» لكونها استمرارا ومرحلة ثانية لـ«ذاكرة الجسد» قال نزار عن «ذاكرة الجسد» وعن الكاتبة «أحلام»: «روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة ان النص الذي قرأته يشبهني الى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وانساني، وشهواني.. وخارج على القانون مثلي.

ولو ان أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية

* أكاديمي من الجزائر.

الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة».
ويتابع نزار قباني قائلا:
«هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري.. لقد كانت مثلي متهجمة على الورقة البيضاء، بجمالية لا حد لها.. وشراسة لا حد لها.. وجنون لا حد له.
الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الايديولوجيا، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها، ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها، وسارقيها..
هذه الرواية لا تختصر «ذاكرة الجسد» فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...»(٣)
والذي يعود الى «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» سيقف على مدى صدق نزار قباني عندما علق على ما كتبته أحلام بهذه الكلمات الموحية، ويقف على الأحداث التي ضمنتها الكاتبة روايتها، وهي الأحداث التي طبعت تاريخ الجزائر أثناء الثورة الجزائرية المظفرة، وبعد الاستقلال وصولا الى الأزمة والمأساة التي لطخت تاريخ هذا البلد الشامخ باسم الديمقراطية والتعددية وايديولوجيات شرقية وغربية دفعت بأبناء البلاد الى التناحر، والتطاحن والقتال والاقتتال والسبية كانت «الجزائر» هذا البلد العزيز على قلوب الوطنيين والغيورين، والبلد المقدس في عيون الشهداء الأبرار.
إن ما يهمنا في هذا البحث المتواضع هو الوقوف على لغة الكتابة الروائية لهذه الكاتبة التي فاجأت القراء بعملين روائيين هما مفخرة الأدب الجزائري الروائي.. اذ تمثل الكاتبة نموذجا فريدا للكتابة الروائية «النسائية» في الجزائر. وهي التي ترفض أن تحاكم ككاتبة وتعتبر مصطلح «الأدب النسائي» نوعا من الاهانة للمرأة اذ تقول في حوار أجرته معها مجلة «زهرة الخليج»: «أنا أريد أن أحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث وأن يحاكم نصي منفصلا عن انوثتي، ودون مراعاة أي شيء».(٤)
وتقول في موضع آخر: «ان الكتابة بالنسبة لي متعة، ولا أمارسها الا من هذا المنطلق...».
غير ان من أجمل ما كتبته فيما يتعلق باللغة والكلمات والكتابة يرد في نصوصها الروائية ومن ذلك ما تحدثنا به في رواية «فوضى الحواس» اذ تقول: « يحدث للغة أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات، نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاجنا ونوايانا». وتتابع قائلة: «هنالك أيضا، تلك الكلمات التي لا لون لها ذات الشفافية الفاضحة كامرأة خارجة توا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها انها الأخطر حتما لأنها ملتصقة بنا حد تقمصنا».
إن عناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كل توقع، حتى ليخيل للقارئ ان لغة الخطاب الروائي عند «أحلام» هو موضوع النص ذاته، وهذا ليس غريبا حين نعلم أن الكاتبة عاشقة للغة العربية وهي تريد أن تصل باللغة الى مجدها أو تعيد لها فطرتها الاولى بعيدا عن الدنس والابتذال.
وهذا الاحتفال والاحتفاء باللغة في الكتابة الروائية عند أحلام يتبدى في كل مقاطع النصوص التي يصدم بها القارئ وهو يقرأ في «فوضى الحواس» أو في «ذاكرة الجسد». ان «أحلام» يمتد بها سرورها باللغة الى جعلها «بطل» النص كما يذهب الى القول أحد الباحثين.(٥)
وقد ذهب عبدالله الغدامي في توضيح العلاقة بين الكاتبة أحلام ولغتها الروائية الى حد القول ان الكاتبة استطاعت ان تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل واتسمت بفحولته، وهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت دائما تُقرأ وتُكتب من خلال فحولة الرجل الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاتها.
واذا كانت أحلام تريد أن تحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث فان روايتيها ملتصقتان بالأنوثة وهذا الالتصاق هو الذي جعل عملها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق، حيث استطاعت ان تصنع من مادتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبتذل وتجعل منها مواد اغراء وشهية، وراحت وهي تكتب تحتفل بهذه اللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، واقامت معها علاقة حب وعشق دلا على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجال بل تستطيع أن تكون أيضا الى جانب الانوثة، فصارت اللغة حرة من القيد والتابوهات وصار للمرأة مجال «لأن تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه فاستردت بذلك حريتها وحرية اللغة. وكل ذلك من خلال علاقة جديدة حميمية

بين المؤلفة واللغة وبالأحرى بين الكاتبة ونسغ الخطاب اللغوي المتألق والمغري كما يبدو عند أحلام.

«فأحلام» هي مؤلفة الرواية، وأحلام هي ايضا بطلة النص، واللغة فيما كتبته أحلام هي الأخرى بطلة، بحيث ان اللغة الروائية في هذين العملين تطغى على كل شيء وتتحول الى موضوع الخطاب وموضوع النص. فامتزجت بذلك انوثة اللغة المستعادة مع انوثة المؤلفة وكذا انوثة «أحلام» البطلة في الروايتين ووحدة العلاقة بين الانثى خارج النص والانثى التي في داخل النص تعني عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها.

وتمتد هذه العلاقة من خلال «اتحاد الانثى (أحلام مع كل العناصر الاساسية في الروايتين فأحلام هي أحلام، وهي المدينة وهي قسنطينة، وهي البطل وهي الوطن وهي الذاكرة وهي الحياة، لأنها في البداية كان اسمها حياة، وهي النص وهي المنصوص، وهي الكاتبة وهي المكتوبة وهي العاشقة وهي المعشوقة وهي اللغة وهي الحلم وهي الألم لأن الحلم والألم: أحلام تساوي حلما وألما.[٦]

في الروايتين تحررت المرأة «البطلة» وتحررت معها «اللغة» وتولد من ذلك نص روائي جديد يمجد اللغة بالدرجة الأولى ويحتفي بها.

الأدب فن أداته اللغة، فاللغة هي الاداة الرئيسية لكل خطاب أدبي، وكيفية وأسلوب التعامل مع اللغة هو الذي يحدد قيمة وطبيعة الخطاب، فعلاقة الأديب باللغة هي في كل الحالات علاقة خاصة واستثنائية ومن هنا تصبح هذه العلاقة الخاصة، عبارة عن ممارسة للغة (Une pratique)، تكتسب ابعادا مختلفة وترتقي الى مستوى الحميمية (L'intimite) ومن ثم فان الخطاب الأدبي من هذا المنطلق، ومن كونه يعتمد على اللغة بل هو اللغة ذاتها يصبح خطابا خاصا باعتبار خصوصية العلاقة ما بين اللغة وصاحب الخطاب، ومادام الأدب فنا، فالفن ينتج عادة للتأثير في الآخرين شعوريا وجماليا، والجمالية (L'esthe'tique) لا تتأتى للخطاب الأدبي الا من خلال لغته، ومن ثم فان الكتابة الأدبية تتحول لدى الأدباء الى عملية اغراء[٧] (Se'duction) عن طريق اللغة (Discours se'ducteur) التي هي الأداة الاساسية لديهم. وهذه العلاقة الخاصة مع اللغة تكتسي أهمية خاصة في التأثير وجلب انتباه الآخرين واهتمامهم ثم تقديرهم.

ان الأدب لا يتأتى له ذلك الا بفضل ما للغة من امكانيات هائلة في التعبير التي مصدرها الأساسي هو (المجاز) داخل الاستعمال اللغوي في مجال التعبير الأدبي.

ففي الكتابة الأدبية تتحول اللغة من كونها تؤدي وظيفة الاتصال والابلاغ فحسب الى مستويات تعبيرية أخرى، وذلك بتفجير طاقاتها الكامنة عن طريق المجاز وبطرق لم يسبق لها مثيل. ولو ان الأدب كان مجرد كلام عادي لكان ككل كلام. غير أن الادب هو ان تعبر عن الأشياء على غير منوال سابق وهو «السمو بتعبيرية الأشياء والسعي الى احداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة...» [٨].

والأديبة الروائية «أحلام مستغانمي» تمارس علاقة خاصة مع اللغة، هذه العلاقة الخاصة مع لغتها تجعلها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول، ناهيك ان اللغة في كتابات «أحلام» تتحول الى أداة «اغراء» (Se'duction) بامتياز كبير. إن «احلام» تتألق في «ذاكرة الجسد» وفي «فوضى الحواس» بل انها تتأنق وتمتاز بلغتها الساحرة المغرية للقارئ، حيث تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة، وتصنع من هذا العشق وهذه اللغة أشكالا تعبيرية مريعة ومغرية للقارئ. والأكثر من ذلك أنها– ولا شك– تستمتع وهي تكتب وتبدي نوعا من اللذة والاشتهاء للكلمات والأشياء بغريزة الانثى التي تعرف قيمة الكلمات المؤثرة.. ويمتد بها الأمر الى حدود المتعة والسرور بالكلمات وباللغة.

وهي لا تريد ان يخصها هذا الأمر وحدها.. بل انها تلقي به الى المتلقي– القارئ– حيث تستدرجه بلغة رائعة، صافية، كالحب، كالمتعة، كالشهية.. تستدرجه الى ساحات الريع الكلامي، وساحات الحبور والاحتفاء بالكلمات.

أكثر ما يميز كتابتها الروائية هي هذه اللغة الآسرة، التي تأخذك على حين غرة وتأسرك وتمتعك، وتحاول دائما ان تشبهك، حتى تنال منك.. وتغريك بالمزيد من المتعة والجمال.. فهي منذ الوهلة الاولى تمارس دور «الداندي» (Dandy) الذي يختار لنفسه الصدارة والمنصة البارزة، المتمرد ضد الزمان والمكان وأفكار الآخرين، والمبدع للجماليات، والمتمرد على

القوالب الجاهزة المأخوذة باناقته وتألقه والذي يشع كشمس غاربة او ككوكب مائل».(٩)

ولا يمكن الوقوف على ظاهرة «الاغراء» في لغة «أحلام» الروائية الا بالعودة الى بعض النصوص من روايتيها «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» فهي في الاولى ومنذ الصفحة رقم١ تبدد كل وهم وابتذال وآلية اللغة المحيطة بنا اذ تقول في دعوة مغرية الى مرافقتها وقراءة روايتها:

«الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث...

يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا اذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث، انها تصلح اليوم لأكثر من كتاب، وهنيئا للحب أيضا.. فما أجمل الذي حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث».(١٠)

وهذا الكلام يغري بسرد الحكاية وهو نفسه الذي تعيده الكاتبة عند خاتمة الرواية: «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث» ص٤٠٣.

ويعلق أحد الباحثين مشبها أحلام بشهرزاد موحيا بما كانت تغري به شهريار من حكاية وسرد وقصص ورواية، يقول: «بين ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب ٤٠٠ صفحة، وامتد زمنيا على مدى سبع سنوات وستة أشهر(١١) أي لمدة ألفين وسبع مائة وأربعين يوما (أو ليلة) مما يجعله يعادل حكايات ألف ليلة وليلة مرتين ونصف المرة أو أكثر. انه النص الذيس ينقض ليالي شهرزاد ليضع مقابلها أيام أحلام...».(١٢)

ولكن في ألف ليلة وليلة تحكي المرأة ويدون الرجل وفي «ذاكرة الجسد» يحكي الرجل (خالد) وتدون المرأة «أحلام» وهل كانت شهرزاد غير امرأة تحسن القصص وتغري بالمزيد؟ وكذلك كانت «أحلام» ومن أول صفحة امرأة تحكي على لسان رجل وتغري القارئ بالمزيد، فيرافقها على مدى ٤٠٤ صفحات دون كلل ولا ملل وهو مأخوذ بلغة ساحرة أخاذة لم يعهدها في الرواية والقصص.

الاغراء قوة جذابة، وهنا الاغراء تمارسه الروائية بلغتها الساحرة وتقترن اللغة بالانوثة في النص فتصير شباكا وجمالا خالصا يعد بالمتعة والجمال، وتعرف صاحبة القلم كيف تطرز لغتها ونصها فتزيح الكآبة واليأس عن القارئ وتعده بالنجاة والسلامة والدفء.

ومهما قالت أحلام وصرحت، فاننا لانزال نعتقد بقوة ان لغتها مغموسة ومعجونة بأنوثتها يفوح منها عطر الانوثة ودفئها، وأريج خدود المرأة، ورائحة مواد التجميل، ومسحوق الزينة، ان النص الروائي هنا هو مزيج من سحر الانوثة وسحر اللغة حيث يمتزج الاثنان فيصبح النص اغراء بالحب وبالعطر وبالشوق وبالرغبة وبالذاكرة وبالصدق والكذب. انظر الى هذا المقطع من «فوضى الحواس» كم هو «اغراء» وسيلته اللغة الساحرة المغرية بالبوح:

«في ساعة متأخرة من الشوق، يداهمها حبه.

هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل.

تمتطي اليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق.

فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها اليه.

هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئية، في عتمة الحواس يأتي.

يدخل الكهرباء الى اهازيج نفسها، يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كل شيء في داخلها، ويمضي.

هو رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب، وامرأة، ريثما يأتي، تحبه كما لو انه لن يأتي، كي يجيء.

لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا، تخاف ان يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه.

ان يأتي، لو يأتي.

كم يلزمها من الأكاذيب، كي تواصل الحياة وكأنه لم يأت كم يلزمها من الصدق، كي تقنعه انها انتظرته حقا..».(١٣)

ان اللغة هنا تتحول الى مفاجأة مدهشة، وهي لم تعد «نظاما علاماتيا محايدا، لقد تحولت الى انثى مغرية قاتلة مع سمات انثوية قوامها الشعرية والسردية وجرعات زائدة من الذاتية والانفعالية والوجدانية..»، وما يبدو في هذا النص وفي نصوص ومقاطع كثيرة من الروايتين ان أحلام تتحكم في

لغتها، تتقنها وتتأنق في استعمالاتها، وتذهب بها الى حدود بعيدة من الشعرية والأدبية، تمارس مع لغتها الغرابة والانزياح حينا والدهشة والفرحة والسرور حينا آخر، تلاعبها، تعانقها وتنتشي بها ولها، وتلامس الكلمات كما تلامس الورود والعطور في دفء، وفي عشق وفي نشوة عارمة تغري وتغري بالبوح دون ان تقول شيئا محددا تماما. ان ملامسة الكلمات على هذا النحو، يذكرنا بقولها في الرواية، في الصفحة الاولى منها: «هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى، تماما، كما يعرف ملامسة الكلمات.. الى ان تقول: «يحتضنها من الخلف كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب..».(١٤)

لقد اختلط ها هنا حب اللغة بحب الجسد، وصارت اللغة جسدا للمغازلة والملامسة والاحتفاء، صارت اللغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة، وجمال ونشوة، بجمالية لا نجدها الا عند كبار من قالوا بالدهشة والغرابة في الأدب، وذلك في تراث الشكلانيين الروس في بحث مضن عن الأدبية والشعرية والجمال في الخطاب الأدبي.. وهم الذين أكدوا على «الاغراب» او «نزع الالفة»: «فالشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية– ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى– هو انها «تشوه» اللغة العادية بطرق متنوعة. فتحت ضغوط الادوات الادبية، تتكثف اللغة العادية، وتتركز، وتلوى، وتنضغط، وتتمدد، وتنقلب على رأسها، انها لغة جعلت غريبة، وبسبب هذا الاغراب يصبح العالم اليومي، بدوره، غير مألوف فجأة..»(١٥).

وتزخر رواية «ذاكرة الجسد» وكذا رواية «فوضى الحواس»، بلغة الكاتبة التي صنعتها لنفسها وصنعت أدبها بلغة خاصة هي لغتها التي احبتها وصارت عندها أداة ابداعية ووسيلة اغراء بالجمال الأدبي والفني والمتعة الفنية التي تسحر القارئ وتأخذه اليها طمعا في مذاق جديد للكلمة وللغة الأدبية التي كثيرا ما زج بها في خطابات مبتذلة سميت أدبا تجاوزا أو قهرا.

وفي ختام هذا البحث نقدم هذا المقطع من «ذاكرة الجسد» الذي يختلط فيه الشعر بالنثر واللغة بالجسد جسد المرأة وجسد اللغة، وقسنطينة المدينة، وذاكرة الوطن، والرغبة بالخجل، والحب بالحلم، والحرائق والعشق، والمقطع على لسان خالد بطل الرواية:

«أكان يمكن أن أصمد طويلا في وجه انوثتك؟ ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك وها هي الحمى تنتقل اليّ وها أنا أذوب أخيرا في قبلة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك.. لا أجمل من حرائقك.. باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء...

دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك، اختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم ان كل هذه المساحات المحرقة، لي

فاحرقيني عشقا قسنطينة

شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائع أنا اليك.. عمر من الظمأ والانتظار.. عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق.

على شفتيك رحت ألملم شتات عمري..(١٦)

وهذا النص الأخير أبلغ مثال على عنوان البحث وأشد تأكيدا على ما ذهبنا اليه..

الهـــوامش

١ – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الأدب بيروت، ط٥، ١٩٩٨، ص٥.

٢ – أحلام مستغانمي: «فوضى الحواس»، دار الأدب، ط١، ١٩٩٨م.

٣ – انظر غلاف رواية أحلام مستغانمي: «ذاكرة الجسد» (بقلم نزار قباني، لندن) ط٥، ١٩٩٨.

٤ – أحلام مستغانمي: «فوضى الحواس»، ط١، ص٣٢.

٥ – عبدالله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ط١ ، ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٩١.

٦ – انظر في هذا عبدالله الغذامي: المرأة واللغة ص١٩٢، ١٩٣.

٧ –

Se`duction: Action de se`duirer-voir les sens du mot se`duction et du mot se`duire pourpouvior assimuler et comrendre le sens de ce terme dans la litt`erature et l`art.

٨ - عبدالله حمادي: «ماهية الشعر». مقدمة ديوان «البرزخ والسكين»، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨، ص٦.

٩ – أنظر عبدالله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (مقال بعنوان: طاهرة الدايديزم في الأدب العربي) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٩٤.

١٠ – «ذاكرة الجسد»، ص٧.

١١ – عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، ص١٨٥.

× بدأت أحداث الرواية في ابريل ١٩٨١ (ص٦٥) واستمرت حتى عام ١٩٨٨، «ذاكرة الجسد».

١٢ – «فوضى الحواس» ص١٠، ١١.

١٣ – عبدالله الغذامي: المرأة واللغة.

١٤ – فوضى الحواس، ص٩.

١٥ – تيري انجلطون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، ط٢، القاهرة ١٩٩٧، ص١٠.

١٦ – ذاكرة الجسد، ص: ١٧٢– ١٧٣

الطريق إلى بوابة فاطمة

محمد صابر عرب *

نحن الجيل الذي ولد مع زمن الهزائم والانتكاسات العربية، كان حلمنا دائما أكبر من الواقع، بل كان الحلم هو حياتنا كلها، تعلمنا ونحن صغار أن هزيمة ١٩٤٨ هي بمثابة الدرس الأول للفرقة والتباعد العربي، قرأنا في مقررات التربية الوطنية أن العرب قادرون على سحق اسرائيل ولكنهم ينتظرون الفرصة المناسبة.

وتوالت الانتصارات والانكسارات، كنا نحلم بوطن كبير من المحيط الى الخليج، كانت آمالنا كبيرة وطموحاتنا تملأ الأرض والكون وبينما كانت بريطانيا تلعق جراحها وتتوارى من الأرض العربية كان الحلم يكبر والوطن تتقارب أطرافه كنا نترقب الانسحاب البريطاني من الخليج ونستمع الى أخبار المظاهرات في المشرق العربي كان صداها في كل مكان من المغرب العربي.

وفي زحمة كل هذه الانتصارات كانت فلسطين في القلب والعقل، وكانت هزيمة ١٩٦٧ نقطة تحول في تاريخنا القومي والعربي كانت مرارتها أكبر من مجرد كونها هزيمة عسكرية ساحقة كانت الصدمة أكبر بكثير من كل هزيمة.. توارى الحلم، تبدد الأمل انكسرت النفس وكان الخروج من هول الهزيمة بمثابة سراب في صحراء قاحلة.

وكانت حرب ١٩٧٣ والتي لا نختلف على نتائجها العسكرية، حيث أحيت الروح التي أوشكت على الموت وعاودنا الأمل والحلم، لكن اذا كانت هزيمة ١٩٤٨ بمثابة الدرس الأول في الفرقة والتباعد فقد كانت انتصارات ١٩٧٣ بمثابة الدرس الثاني، حيث تفاقم صراع الأخوة الأعداء ولم يلتفت أحد للدماء الطاهرة التي أريقت وإنما كان صراع الكبار في محاولة للحصول على ثمن النصر في غيبة من التنسيق العربي واتاحة الفرصة للدبلوماسية العربية لكي تؤدي دورها المنوط بها.

وجاء السيناريو بكل تداعياته التي يعلمها الجميع فلم تحترم اسرائيل أية اتفاقات أو معاهدات وإنما راحت في محاولة للانفراد بكل كيان عربي على حدة وما لم تحصل عليه بالاتفاق حصلت عليه بالحرب والقوة.

لقد كان احتلال جنوب لبنان نتاجا طبيعيا لاتفاقات كامب ديفيد، حيث وجدت مصر نفسها مكبلة بقيود، يصعب الانفكاك منها وفي نزهة عسكرية وقعت لبنان تحت الاحتلال الصهيوني.

لا أدري لماذا كانت لبنان دائما في القلب ولها في الوجدان العربي مكانة خاصة.

هل لأنها أول بلد عربي يأخذ بفكرة الديمقراطية وسيلة للحكم؟ هل لأن اعجابنا بها ناجم عن حجم التحديات التي كانت دوما تواجهها وكانت قادرة في كل مرة على أن تخرج منها قوية مرفوعة الرأس؟

هل لأنها كانت من أهم العوامل التي ضاعفت من العناية بالثقافة والفكر بحكم الاصدارات الفكرية والثقافية التي أحدثت حالة ثقافية لا نظير لها في تاريخنا العربي؟

هل لأن فيروز بصوتها الجميل كانت تذكرنا بلبنان واحة الجمال والحرية؟

لعل كل هذه العوامل قد جعلت للبنان مكانا متميزا في الوجدان العربي، واذا كانت اسرائيل قد تصورت في غزوها للبنان انها في نزهة تضمن لها تأمين حدودها من جانب لبنان بأقل خسائر ممكنة إلا أن ما حدث من المقاومة اللبنانية لم يكن متوقعا فبقدر عنف الاحتلال وقسوته بقدر ما كانت المقاومة اللبنانية على مستوى المسؤولية.. لقد أرهقت المقاومة اللبنانية العدو وجعلته يعيد حساباته، اعترف أنني كنت أتمنى زيارة لبنان، منذ أن وقع الاحتلال وكنت أتطلع الى المقاومة اللبنانية الباسلة بفخر وزهو شديدين وكانت العمليات الوطنية في الجنوب اللبناني مبعث فخر لكل عربي.

* باحث وأكاديمي من مصر.

٢٠٠٠/٥/٢٥م يوم مشهود في تاريخ لبنان، حيث قرر العدو الانسحاب من طرف واحد دون قيد أو شرط وتولدت لدي الرغبة في زيارة جنوب لبنان لأسباب كثيرة، أردت أن أعبر عن فرحتي بمشاركة أهل الجنوب وودت لو تمكنت من أن أشد على يد كل مقاتل رفع رأسنا الى عنان السماء أشعر أن ثمة دينا في رقبة كل عربي لهؤلاء الأبطال الذين تحملوا مرارة الاحتلال وقاتلوا ببسالة وأقبلوا على الاستشهاد بطريقة أعادت حسابات اسرائيل.

كيف أن اسرائيل بجيشها النظامي وبدعم الولايات المتحدة لها تعترف بهزيمتها النفسية والعسكرية أمام شعب لا يملك من وسائل الدفاع إلا الارادة الصلبة والرغبة في الاستشهاد.

اعترف بأنني كنت مشدودا الى جنوب لبنان، كنت أستمع وأشاهد عبر وسائل الاعلام هذه الملحمة البطولية الجبارة التي سجلها اللبنانيون بكل شرف وإباء.

كان الشوق يشدني الى رحلة تمنيت أن تتحقق أن أرى هؤلاء الناس، أن أصافحهم، أن أرى بعيني الضياع وأماكن الملاحم البطولية.

الساعة التاسعة من صباح يوم السبت ٢٠٠٠/٦/٢٧م السائق «خير الله» ينتظرني أمام أحد فنادق بيروت جلست بجواره، بينما صوت فيروز ينبعث من مذياع السيارة بأغنية «لو تعلمين بما أجن من الهوى لعذرتني أو لظلمتني ان لم تعذري» تخترق السيارة شوارع بيروت الى أن اتخذت طريقها على الشاطئ نحو صيدا.. البحر بزرقته وهدوئه وصوت فيروز مايزال ينبعث يتملكني إحساس بالسعادة، سألت «خير الله» كم تستغرق رحلتنا؟ أجاب: قد تستغرق اليوم كله حتى الساعة العاشرة مساء وعموما هذا يتوقف على البرنامج.

الطريق نحو جنوب صيدا النبطية عبر الساحل غاية في الجمال والروعة، حيث البحر يبدو بمنظره البديع على اليمين والبنايات على اليسار وسط الخضرة التي تمتد الى ما لا نهاية.. على طول الطريق علقت صور بعض شهداء الجنوب على أعمدة الكهرباء، بطول الطريق أقرأ بصعوبة، جعفر المولي، حسام جلال، حسن شكر، عبدالله العاشق، شباب صغار في ربيع العمر، من أين لهؤلاء الشباب بهذه الشجاعة الجبارة؟

وعلى نفس الطريق علقت صور المرشحين لمجلس النواب المقرر اجراء انتخاباته في أغسطس، يبدو من الصور ان الجميع من أصحاب الياقات اللامعة بالغ بعضهم في تقديم نفسه من خلال صور اتسمت بالمبالغة والتزيد.. منظر البحر ونعومة الطريق والخضرة التي تبعث على الحياة، رحت أحدث نفسي: شباب في عمر الزهور يموتون دفاعا عن الوطن واصحاب ياقات بيضاء لامعة من محترفي الانتخابات يحصدون ثمرة النصر.. إنها القضية القديمة الجديدة في عالمنا العربي.

وعلى مشارف بيروت نحو صيدا قال خير الله: هل تسمح يا أستاذ بالتوقف للحظات لشراء المنقوشة، حتى لا أبدو جاهلا أمام خير الله قلت له اتفضل. بينما كنت أود معرفة ماذا يقصد بالمنقوشة..

توقف خير الله أمام أحد المحلات واختفى لمدة خمس دقائق، عاد حاملا لفافة من الورق وبعد ان استقر «خير الله» على مقعده. مد يده قائلا: اتفضل يا أستاذ انه خبز لبناني بالجبن والزعتر، أكلة شعبية لبنانية يأكلها الفقراء والأغنياء بمثابة فطور يعيننا على الرحلة الطويلة.

أخذت قطعة من المنقوشة، حقا شهية المذاق لذيذة الطعم.

على مقربة من صيدا استوقفنا احد الكمائن العسكرية، لاحظت صورا لحافظ وبشار الأسد وقد علقت بعرض الطريق. سألنا الجندي عن رحلتنا والغرض منها، التزمت الصمت حيث تذكرت انني نسيت جواز سفري في الفندق بينما خير الله يقوم بمهمة التعريف بمهمتنا والغرض منها.. نظر الي الجندي وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة شعرت بالطمأنينة ووجه كلامه الي: أهلا بمصر العرب وأشار بيده قائلا: مع السلامة، انطلقت السيارة بينما خير الله راح يحدثني عن مهمة الجيش السوري، والعلاقة الحميمة بين سوريا ولبنان. لاحظ أنني لم أكترث لكلامه، حاول أن يغير مجرى الحديث مشيرا الى أن هذه المنطقة الى يسار الطريق قد زرعها الاسرائيليون بالألغام قبل رحيلهم تعبيرا عن رغبتهم الشريرة في قتل اللبنانيين. يافطة على الطريق كتب عليها «معبر بيت ياحون» طريق مسفلت جميل رغم انحناءاته الكثيرة، المنظر رائع، حيث الجبال تكسوها الخضرة في منظر مهيب يعجز أي فنان عن تصويره، والقرى تتناثر متباعدة عن بعضها أحيانا ومتقاربة في أحيان أخرى «خير الله» راح يحدثني، بلا مناسبة عن الغناء بينما كانت يده قد امتدت الى كاسيت السيارة، حيث وضع شريطا لأم كلثوم وبصوتها القوي، الذي يبدو وكأنه ينبعث من خلف الجبال المترامية، راحت تغني واحدة من أجمل أغانيها «أنت عمري» بينما خير الله يتمايل طربا مرددا «الله .. الله» حتى أنت يا خير الله مستك أم كلثوم بسحر صوتها، بينما كان خير الله قد راح في عالم أم كلثوم كنت أنظر من نافذة السيارة نحو مياه تتدفق باندفاع شديد من سفوح الجبال الخضراء مستقرة في نهر الليطاني، يافطة تحمل « كوبري الخردلي» طلبت من خير الله

أن يتوقف بعد ان عبرنا الكوبري بمسافة عدة أمتار أخذت السيارة يمين الطريق، أعرف أن كوبري الخردلي كان واحدا من أهم المواقع التي شهدت أعنف العمليات العسكرية، نزلت من السيارة وعدت الى أن وقفت فوق الكوبري روعة المكان ومهابته تبعث على التأمل، الجبال الخضراء يمينا ويسارا والنهر يخترق هذه الطبيعة البديعة والمياه تندفع عبر الليطاني وكوبري الخردلي هو المعبر الوحيد للربط بين الجبال الممتدة يمينا ويسارا بل هو الطريق الوحيد الذي يتحكم في الجنوب كله.

رحت أحدث نفسي في صمت الآن عرفت لماذا أصر اللبنانيون على الانتصار، لماذا أصر الشباب على الاستشهاد، ان الطبيعة بعبقريتها لا تلد الا عباقرة، بحق تستحق هذه الأرض الجميلة ان تراق من أجلها الدماء الزكية، الأرض قادرة على أن تلد دائما لكن الأرض لا تعوض.

عاودنا المسير نحو طريق الخيام حيث ضيعة الخيام والسجن الذي أقامه الإسرائيليون تعبيرا عن سجن الوطن كله، السيارة تتلوى كالثعبان عبر طريق ضيق مخترقا هذه الجبال البديعة، تبدو القرى اللبنانية وقد استقرت على سفوح الجبال في منظر مهيب وبديع.

خير الله لا يتحدث كثيرا، لكن حينما يتكلم أشعر بأهمية ما يود أن يقوله..

يا أستاذ اللبنانيون اختاروا ان يموتوا في قراهم، لذا فقد انتصروا..

الطريق الى مرج عيون هكذا أشارت اللافتة، بينما السيارة ماتزال تأخذ طريقها نحو الارتفاع، لافتة كتب عليها «القليعة» خير الله، بصوت مرتفع لم أعهده فيه منذ بداية الرحلة يا أستاذ انها ضيعة العميل سعد حداد،حيث كانت سندا لليهود، عمل الكثير من سكانها كجواسيس وأدلاء لليهود، لذا فهي كما ترى لم تتعرض لأي قصف.. لفت نظري أن بناياتها أكثر جمالا وحدائقها أكثر عناية مما يؤكد أن أهلها يعيشون في بحبوحة من العيش.

كيف يقبل الانسان أن يكون عميلا؟ خائنا لأهله وأرضه.. وودت لو سألت واحدا منهم، وكيف قبلت؟ ولماذا قبلت؟ هل لديك أغلى من أرضك وأهلك؟ تداعت في مخيلتي أشهر قصص العمالة في التاريخ البشري.. وكيف كان مصيرهم؟ لماذا لا يقرأ الناس التاريخ.. واذا قرأوه لا يستوعبونه؟

أناس يقبلون العمالة وآخرون يقبلون على الموت حبا في الاستشهاد، دفاعا عن الأرض. السيارة وقد تجاوزت ضيعة «القليعة» التي شممنا فيها رائحة العمالة والخيانة.. قرية «مرج عيون» كغيرها من القرى اللبنانية، لفت نظري أكوام مكدسة من اللفافات الكبيرة وقد وضعت أمام المنازل وعلى الأسطح، سألت خير الله قال: انها محصول الدخان فهو المصدر المهم لسكان الجنوب، تقصد التبغ يا خير الله. نعم.

لافتة تشير الى سجن الخيام بينما أشجار الزيتون والفاكهة تحتضن الطريق وخير الله وقد سيطرت عليه رغبة في مزيد من الكلام، شعرت وكأن درجة حرارته قد ارتفعت وازدادت انفعالاته، أنبهه بين لحظة وأخرى الى ان يلتفت الى الطريق، الطريق وعر وفي حاجة الى مهارة عالية يطمئنني خير الله: يا أستاذ الأعمار بيد الله، كان من المفترض أن أكون شهيدا دخلت عمليات فدائية كثيرة وفي احدى المرات استشهد كل رفاقي، نجوت من موت محقق لا أعرف كيف؟

تظهر على الطريق سيارات، ذات أحجام كبيرة عليها شارات الأمم المتحدة تذكرت أنني استمعت في النشرة الصباحية اليوم ان قوات الأمم المتحدة تأخذ طريقها نحو الجنوب اعمالا لترتيبات الأمن في الجنوب.

يافطة كتب عليها «هنا شهداء مرج عيون».

خير الله راح يحدثني عن معركة مرج عيون وأسماء شهداء قاموا بعمليات فدائية، في طريقنا نحو سجن مرج عيون تبدو صور حسن نصر الله زعيم حزب الله.

خير الله وقد ازدادت انفعالاته قائلا: حسن نصر الله في قلب كل لبناني، لقد أصبح رمزا للوطن كله.. شعارات، علقت على طول الطريق، شعار لموسى الصدر (الامام السابق) «التعاون الاسلامي المسيحي طريقنا الى النصر» صور الامام الخميني وقد رفعت على البنايات والمحلات شعارات كثيرة «المقاومة الإسلامية تصنع النصر»، صور الشهداء بسام عدنان، محمود يوسف، مرعي نايف، حسن سمور، نذار عودة، محمد عواضة، محمد هاشم، محسن أبوعياش، ثم صور بشار وحافظ الأسد؟

صورة سناء محيدلي كرمز للفتاة اللبنانية، بل للوطن كله.

وعلى مدخل السجن الاعلان عن معرض منتجات ايرانية، أغنية تنبعث من شريط «قاوم.. قاوم..لا تنهزم..» أشعر بقدر من الزهو والفخار، اللبنانيون وقد جاءوا من كل الضياع في رحلات عائلية لزيارة السجن الذي ضم الأبناء والآباء، بل حتى الأمهات والفتيات، صور حسن نصر الله والامام الصدر والخميني وقد علقت على مدخل السجن.

قائمة بأسماء العملاء من بينهم أطباء وممرضات قبلوا التعامل مع الاحتلال.. أسماء السجانات من النسوة.. «تريزة

الحمصي، عايدة الحمصي»، يافطة كتب عليها (معتقل الخيام هو الانموذج الحضاري للنازية والصهيونية، لذا نرجو المحافظة على معالمه لكيلا تنسى).

اللبنانيون يتزاحمون للتعرف على معالم السجن غرف السجن الانفرادي لا تتجاوز مترا ونصف المتر في متر ونصف المتر غرف لسجن النساء، غرف للتعذيب والصعق بالكهرباء، قيود حديدية علقت على الجدران أشار أحد اللبنانيين الى أنهم كانوا يعلقون المجاهدين من أقدامهم. شعارات كتبها المعتقلون.. الموت من أجل الوطن، الشهادة أملنا.. والله أكبر ويحيا الوطن.. أسماء بعض المعتقلين وقد حفرت على الجدران داخل الغرف.. بلال الملا «رب السجن أحب الي مما يدعونني إليه» رحت أتعرف أكثر على ملامح هذا السجن الذي أقامه الاسرائيليون على الأرض اللبنانية لاعتقال وتعذيب وارهاب أهل الجنوب ولأول مرة في تاريخ اسرائيل تضطر الى الانسحاب مخلفة وراءها جرائم وقد حفرت على كل شبر من أرض الجنوب اللبناني وكان الخوف والهلع لدرجة انها تركت المساجين داخل غرفهم وكان هجوم الشعب اللبناني على السجن وكسر السلاسل والأبواب الحديدية في مشهد مؤثر امتزج فيه الفرح بالبكاء.

في أحد الممرات الضيقة، التي تؤدي الى مجموعة ممرات فرعية تصل في نهايتها الى مجموعة من الغرف المظلمة استرعى انتباهي منظر شيخ طاعن في السن وقد استند على شاب راح يشرح للشيخ، فهمت من حديثهما ان هذا الشاب كان من بين المعتقلين داخل السجن.. اقتربت منهما وقطعت حديثهما وعرفتهما بنفسي تهلل وجه الشيخ «الذي راح يشد على يدي وقدم نفسه قائلا: أحمد بلوط من ضيعة كفار ٨٠ سنة وأخذ يواصل كلامه ونحن نتلمس طريقنا الى خارج الممرات المظلمة، ابني ابراهيم كان مسجونا تسع سنوات داخل هذا السجن وكانت ابنتي نور داخل سجن النساء سبع سنوات، دخلت السجن وكان عمرها ١٨ سنة وخرجت ٢٥ سنة وبعد ان خرجنا من السراديب المظلمة كشف ابراهيم عن ظهره، حيث بدا التعذيب واضحا كان الصعق بالكهرباء وسيلة شائعة ومات مئات الشباب والفتيات بهذه الوسيلة القذرة.

داخل غرف سجن النساء، على جدران الغرف كتبت أسماء المعتقلات وتاريخ دخولهن السجن قرأت اسم سها بشارة على أحد الجدران، كم يشعر الانسان بالفخر، لقد كانت سها بشارة تجسيدا للوطن برموزه وشموخه.

يطل سجن الخيام على ضيعة «الخيام» وهي من أجمل قرى جنوب لبنان، السائق «خير الله» وقد شعر بأن زيارة السجن قد استغرقت وقتا طويلا ومن جانبي فقد انشغلت في معرفة المزيد من خلال تفاصيل كثيرة، بأدب شديد تحدث خير الله: يا أستاذ أمامنا رحلة طويلة.. والمطلوب يا خير الله.. هيا بنا.. خرجت من السجن والتفت خلفي، حيث الموقع الذي اختاره الاسرائيليون مكانا لقتل حرية الوطن.. قلت في نفسي: رحل الاسرائيليون وبقى السجن، بمثابة دليل على نازية المحتل وقسوته اضافة الى القيمة الوطنية الكبيرة والدلالات الكثيرة التي ارتبطت بالمبنى.

من سجن الجنوب أخذت السيارة طريقها الى ضيعة «فركلة» التي تعد آخر القرى المجاورة للحدود الاسرائيلية.. دلني السائق «خير الله» الى ما يعرف باسم «بوابة فاطمة».

«ما هي حكاية بوابة فاطمة»؟

طريق أقيم على مدخله بوابة حديدية كبيرة خلفها يمتد طريق عرضه لا يتجاوز عشرة أمتار، على يساره نصبت أسلاك هي الحد الفاصل بين الحدود اللبنانية والحدود الاسرائيلية تملكتني قشعريرة واحساس بالضيق ممزوج بكراهية لمجرد ذكر كلمة اسرائيل.. سألت أحد الجنود اللبنانيين ما هي حكاية بوابة فاطمة. أجاب: أنا ممنوع من الكلام.. لدي أوامر، لم أكرر سؤالي عليه، استوقفت رجلا كان يهرول نحو بوابة فاطمة. ابتسم قائلا: هي حكاية نسمعها من الأهل وقصتها ان فتاة لبنانية من ضيعة «فركلة» كان عمرها عشر سنوات قبض عليها الاسرائيليون وهي تصرخ وتستنجد بأمها بينما كانت الأم تجري خلف السيارة.. ارجعي يا فاطمة.. يا فاطمة.. ولم تعد فاطمة الى أمها منذ أن أخذها الاسرائيليون.. ومن ساعتها سميت هذه البوابة ببوابة فاطمة.

اللافت للنظر ان الدولة اللبنانية غير موجودة في الجنوب لا يوجد رموز للدولة ممثلة في الجيش أو الشرطة، الناس يرتبون حياتهم بطريقتهم الخاصة وفق قواعد يحكمها العرف الاجتماعي أحيانا ونظام الطوائف في معظم الأحيان.

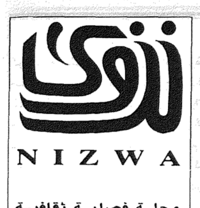
عبر القرى اللبنانية صور الخميني والإمام الصدر وشعارات اسلامية تدور كلها حول فكرة الشهادة والجهاد.

صلاح غندور، صورة لشاب في مقتبل العمر طلبت من خير الله أن يتوقف، نزلت من السيارة، قرأنا اسم صلاح غندور أسفل الصورة هو نفسه الشاب الذي اقتحم بسيارته أحد المواقع العسكرية الاسرائيلية مفجرا نفسه حيث قتل عشرين يهوديا وأصاب خمسين، هو نفسه الموقع الذي حدثت فيه عمليات التفجير..

كم تصبح الشهادة في سبيل كرامة الوطن مطلبا يتطلع اليه صلاح غندور وزملاؤه آه يا صلاح.. لقد كبرت في عين الوطن بقدر ضآلة الجبناء والخونة الذين فضلوا العمالة والخيانة..
ضيعة «حولة» أتذكرها جيدا تحتضن الجبال الخضراء هي نفسها التي قتلت اسرائيل كل شبابها عام ١٩٤٨ حيث جمعتهم وعصبت أعينهم وأطلقت عليهم النيران ولم يتبق منهم الا شاب اعتقد اليهود انه فارق الحياة الا انه قدر له أن يعيش شاهدا على المجزرة التاريخية.

طريق العــودة

لقد اختار خير الله طريقا للعودة بحيث يطل على كل الأرض العربية التي جعلها اليهود دولة لهم، دبابات وسيارات مدمرة رفعت عليها صور للشهداء وأعلام النصر وصور الخميني، اسمع أغاني تنبعث من البيوت، المحلات الصغيرة، جميعها تتغنى بالشهادة وبحسن نصر الله.. توقفنا أمام محل صغير للتزود بالمياه حيث شعرنا بالعطش الشديد، سيدة لبنانية في الستينات من العمر استقبلتنا بابتسامة رقيقة وبدون أن أنطق عرفت جنسيتي.. مصري في الجنوب وقبل أن أتكلم فتحت ثلاجة صغيرة وأخرجت زجاجتين من السفن أب وفتحتهما ومدت يدها بأمومة وواصلت كلامها أقل واجب لكما.
رحت أحدثها عن الحياة بعد التحرير والمشاكل، تغير وجهها ازدادت صرامته قائلة: نحن نرتب حياتنا بطريقتنا لكن عندنا مشاكل كثيرة أهمها البطالة نسمع عن مشاريع ستقام، نحن منتظرون لكن يبدو اننا سننتظر كثيرا لقد استشهد حسام وبسام وأشارت بيدها الى الحائط، صورتهما معلقة (شابان لم يتجاوزا العشرين) وأبوبسام مريض في البيت لم استطع مواصلة الكلام مددت يدي لأصافحها، يا أم بسام شهداء الوطن لا يموتون.. ولاحظت ان خير الله قد التزم الصمت، بعد أن عدنا الى السيارة، بينما أرقب ملامح وجهه الذي اتسم بقدر من الحزن.
انطلقت بنا السيارة في طريق ضيعة «حنين»، التي شهدت أشد العمليات العسكرية عنفا، حيث أبادها الاسرائيليون بعد أن تملكهم اليأس بسبب عنف المقاومة لم يتبق من هذه الضيعة الا بقايا منازل وأخشاب متناثرة وبقايا عمليات انتحارية، بقايا سيارات بقايا دبابات مفخخة خرج خير الله من صمته قائلا: حنين أكبر ضيعة أنبتت شهداء، لاحظت أن خياما قد أقيمت على أنقاض الضيعة، أطفال يلعبون الكرة وآخرون فوق بقايا الدبابات والسيارات المبعثرة.
تحتل حنين موقعا استراتيجيا فوق أعلى قمة في الجنوب، شعر اليهود بأهميتها فهي تطل من موقعها على عشرات الضياع المتناثرة متحكمة في شبكة من الطرق التي تشكل حالة خاصة، لذا كانت بمثابة قاعدة عسكرية تتحكم في معظم قرى الجنوب، المتاريس والابراج والدشم العسكرية في كل مكان، لبنانيون يفترشون الأرض تحت أشجار الزيتون والفاكهة.
الطريق الى الناقورة أكوام التبغ فوق أسطح المنازل والأشجار الكثيفة تظلل الأرض بأكملها، الطريق يتلوى كالثعبان، الناقورة واحدة من أجمل الضياع اللبنانية أهلها يزرعون التفاح والعنب والدخان والحرية، تطل على البحر من جانب وتحتضن الجبل من الجانب الآخر في منظر بديع ينم عن عبقرية هذه الأرض التي تجود فيها زراعة الفواكه بقدر اجادتها لصنع الرجال.
لافتة «الطريق الى صور» ما بين الجبل والبحر يتلوى الطريق مبتعدا عن البحر أحيانا ومحتضنا الماء في غالب الأحيان في منظر فريد لا مثيل له تبدو سيارات الأمم المتحدة تجوب الطريق وعلى شاطئ البحر ما بين اليابس والماء راحت قوات الأمم المتحدة تتخذ من هذا المكان موقعا لقيادتها.
رائحة البحر والنسمة الجميلة راحت تبدد معاناة الرحلة.. صوت فيروز ينبعث في دفء «بتمرق علي كثير بتقولوا حلو.. معقول فيه أكثر، أنا ما عندي أكثر».
السيارة تقترب من صور الساعة تشير الى السابعة، تبدو البنايات الجميلة، يا خير الله علينا أن نستريح في صور نأكل شيئا ثم نواصل رحلتنا الى بيروت، خير الله: أوامرك يا أستاذ.
اللافت للنظر ان خير الله يعرف كل الضياع والطرق لدرجة انني أشعر وكأنه يعرف كل الناس وأسماء الشهداء وأماكن استشهادهم.. وعلى مقربة من مدخل صور، أمام احدى البنايات الجميلة توقف خير الله قائلا: استراحة صور انسب مكان. وعلى مدخلها استقبلنا أحد الشباب بابتسامة عريضة قائلا: أهلا حمدالله على السلامة.. وكأنه يعرف تفاصيل رحلتنا، تناولنا طعام الغداء وشربنا الشاي وتزودنا بقدر من الماء ثم انطلقت بنا السيارة نحو صيدا في اتجاه العاصمة بيروت.
كان يغلبني النوم إلا أن حكايات «خير الله» كثيرة وممتعة وبينما كانت الساعة تقترب من العاشرة مساء كنا قد وصلنا بيروت لكن ماتزال تفاصيل الرحلة وحكايات اللبنانيين في الجنوب وصور الشهداء والدبابات المتناثرة ومنظر الأطفال وهم يلعبون ببراءة وحرية كل ذلك يسيطر على تفكيري.. حكايات كثيرة تضاعف من قناعتي بأن الأرض اللبنانية ولادة فبقدر قدرتها على أن تنبت الزيتون والفاكهة، قادرة على أن تلد الرجال القادرين على أن يتخذوا قرار الاستشهاد..



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفني

محمد عبد الحليم زمراوي

ملاحظة:

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني (E.mail) يكون على العنوان الجديد وهو:

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني السابق
nizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

ص.ب : ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

البدالة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص.ب٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

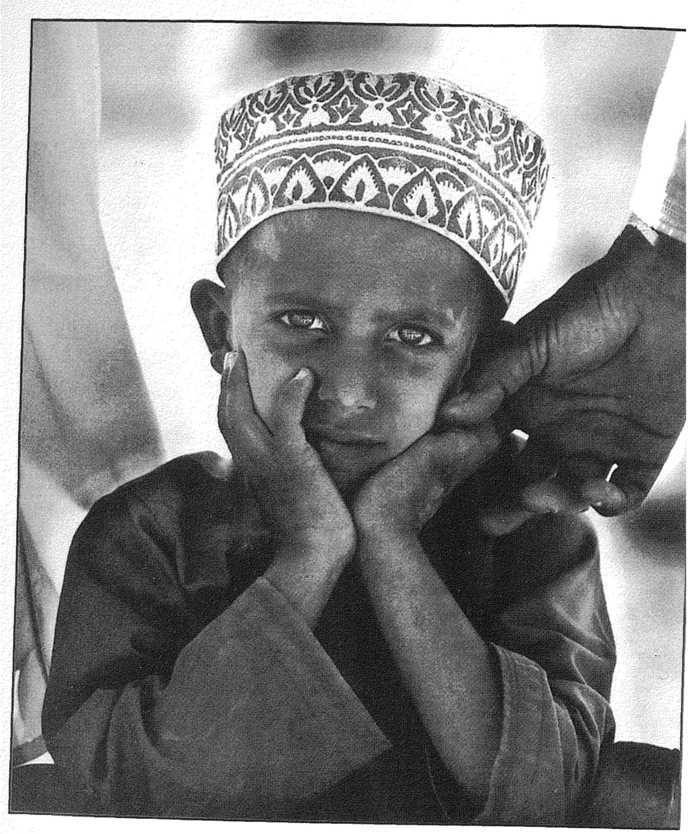
إشــــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العدد الســـابع والعشــــرون

يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ



▲ العمل الفائز بالجائزة الفضية في المسابقة الدولية للتصوير بايطاليا. عدسة : ابراهيم البوسعيدي، سلطنة عمان.

◄ الغـلاف الأخـير: موسم الخريف في ظفار، سلطنة عمان. تصوير العمانية .

علي التجاني الماحي، عبدالله الحراصني، ماري تريز عبدالمسيح، فاطمة المحسن، فيصل قرقطي، خالد العزري، أيمن فؤاد، فاروق يوسف، ميخائيل جاكوب، محمد الصالحي، موسى برهومة، علي ديوب، حكيم ميلود، يحيى الناعبي، محمد حلمي الريشة، عامر الرحبي، عوض اللويهي، خالد نعمة، ثريا ماجدولين، شوقي شفيق، تركية البوسعيدي، محمد نور الحسيني، شهاب بوهاني، محمد صوف، أحمد الرحبي، غالية قباني، محمد الأسعد، مي التلمساني، المهدي أخريف، مفلح العدوان، الحسن بكري، هدية حسين، محمد عزالدين التازي، يحيى المنذري، سالم الهنداوي، ناصر المنجي، على الصوافي، سمير عبدالفتاح، غالية خوجة، أحمد الطريسي، جورج دومير، مي عبدالكريم، اندريه فلتر، كلثوم أمين، آمنة يوسف، حليمة الشيخ، عبدالجليل غزالة، محسن خضر، عبدالسلام الصحراوي، محمد صابر عرب، مبارك الرحبي.



NIZWA
مجلة فصلية ثقافية